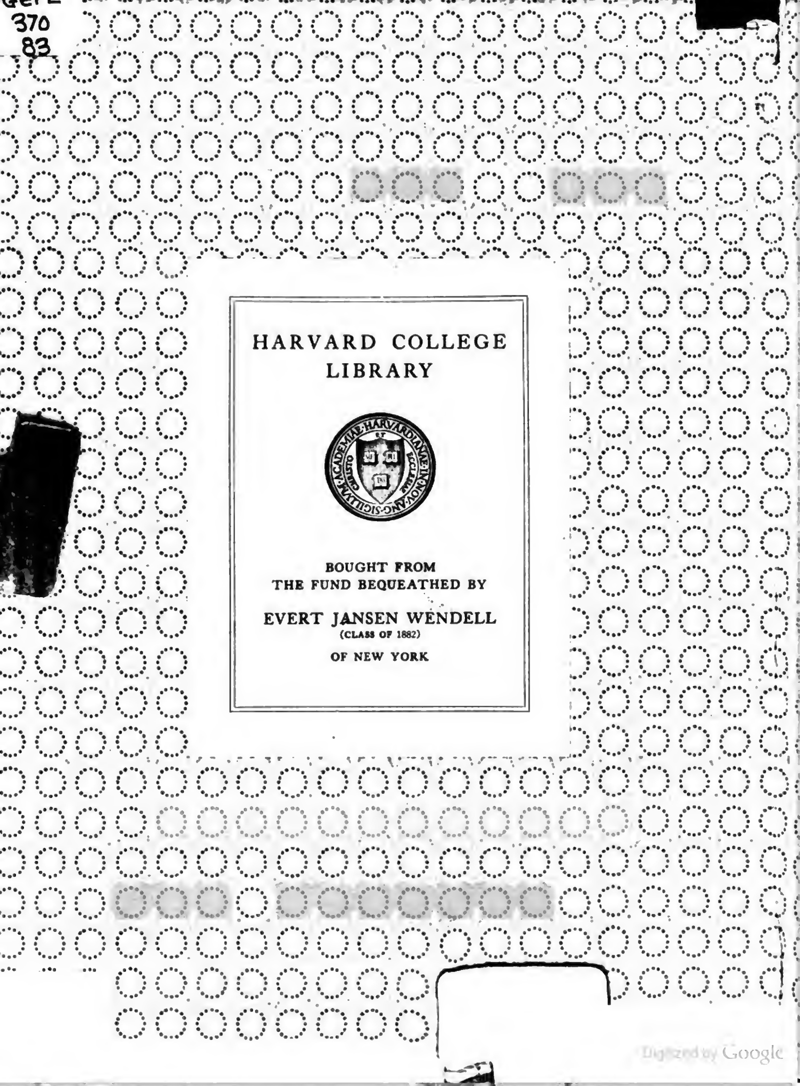
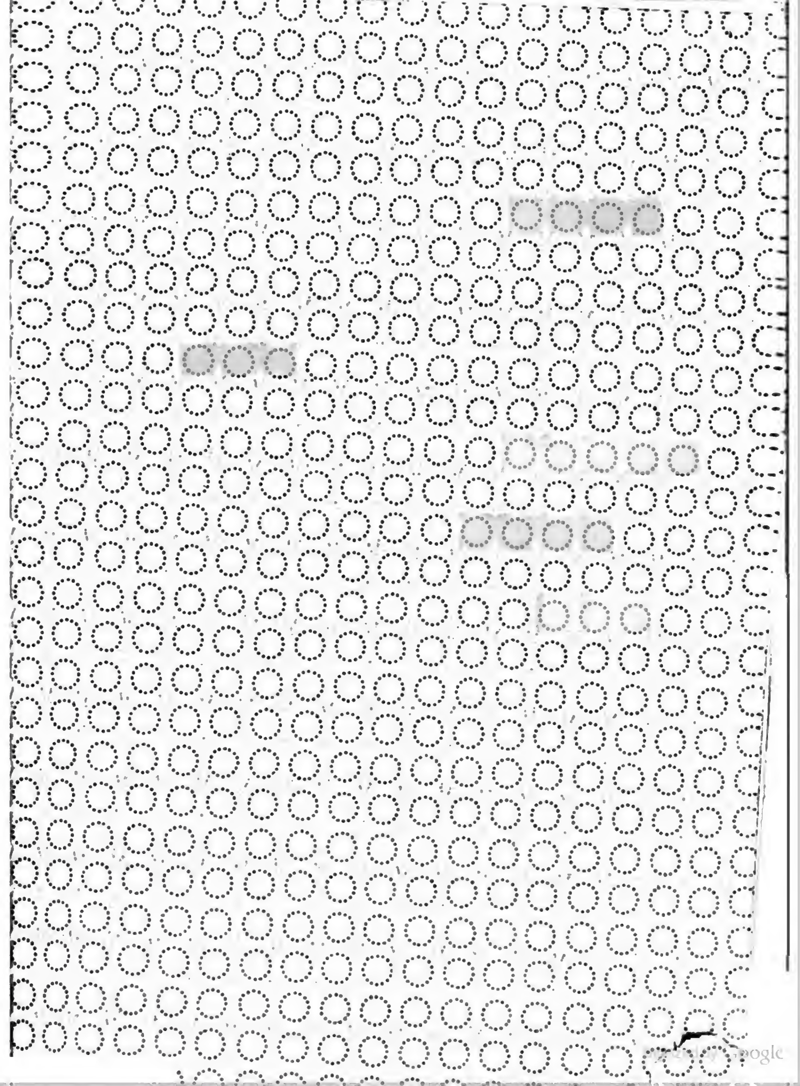


Das Stuttgarter hoftheater von den ältesten zeiten bis zur ...

Rudolf Krauss





Das

Stuttgarter Hoftheater

von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart

Von Rudolf Krauß

Mit 139 Abbildungen



Stuttgart 1908

J. B. Metzlersche Buchhandlung und Buchdruckerei, G. m. b. H.

Seiner Majestät

dem

König Wilhelm II. von Württemberg

in tiefster Ehrfurcht gewidmet
vom Verfasser.

Vorwort.

Auf den folgenden Blättern wird den Lesern zum ersten Male eine vollständige Geschichte des Stuttgarter oder — genauer genommen — württembergischen Hoftheaters dargeboten, die an der Hand unbedingt zuverlässigen Materials die Geschicke der für das deutsche Bühnenleben nicht unwichtigen Kunstanstalt von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart herab verfolgt. Ich habe das Werk ganz auf den Akten und ersten Quellen aufgebaut und dabei den Kulissenklatsch jeder Art vollständig und grundsätzlich ausgeschaltet. Was die Darstellung dadurch an Unterhaltsamkeit verloren haben mag, hat sie gewiß an Ernst und Würde gewonnen. Und es dürfte ihr auch nicht geschadet haben, daß ich mit der selbstverständlichen Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit des Geschichtsschreibers Takt und Schonung zu paaren bemüht gewesen bin.

Ein ständiges Hoftheater in ununterbrochenem Zusammenhang hat Württemberg und Stuttgart erst seit Herzog Karl Eugens Zeiten besessen. Aber doch ließen auch schon die Vorgänger dieses Fürsten in richtigen Bühnenhäusern Opern- wie Schauspielaufführungen veranstalten, und zwar nicht bloß durch Wandertruppen, sondern auch durch Kunstkörper, die mitunter jahrelang zusammengehalten wurden. Es war ein höchst unregelmäßiger, von den heutigen Zuständen wesentlich verschiedener Betrieb, aber immerhin war es ein Theaterbetrieb. Ebenso mußten die beiden Elemente, aus denen die Hofbühne allmählich zusammengewachsen ist, Hofkapelle und Hoflustbarkeiten, mit in den Kreis der Darstellung gezogen werden. Die Geschichtserzählung im strengen Sinne schließt mit dem Tode König Karls ab. Von der darauf folgenden, sich bis in die Gegenwart erstreckenden Epoche haben wir noch nicht den zur unbefangenen Würdigung unerläßlichen Abstand gewonnen. Da es jedoch eine alte Erfahrung ist, daß die Leser gerade auf Schilderung von Ereignissen, deren Augenzeugen sie gewesen sind, und die noch frisch in ihrer Erinnerung haften, erhöhten Wert legen, so habe ich mich entschlossen, auch über diesen Zeitraum eine gedrängte Übersicht zu geben. Daß dabei ein wesentlich anderer Ton als in den vorhergehenden Kapiteln angeschlagen worden und an Stelle der Kritik von Leistungen und

Persönlichkeiten die trockene Berichterstattung getreten ist, bedarf keiner Begründung und noch weniger einer Rechtfertigung. Für die Kürze des Textes wird der gerade in diesem Abschnitt besonders reichhaltig gestaltete Bilderschmuck Ersatz bieten.

Im Verlaufe meiner Arbeit, namentlich aber beim Sammeln des Illustrationsmaterials, habe ich den Beistand so vieler Behörden, Anstalten und Privatpersonen in Anspruch nehmen müssen, daß ich darauf verzichten muß, sie einzeln namhaft zu machen. Doch möchte ich sie alle meines aufrichtigen Dankes auch hier vor der Öffentlichkeit ausdrücklich versichern.

Stuttgart, im Sommer 1908.

Archivrat **Dr. R. Krauß.**

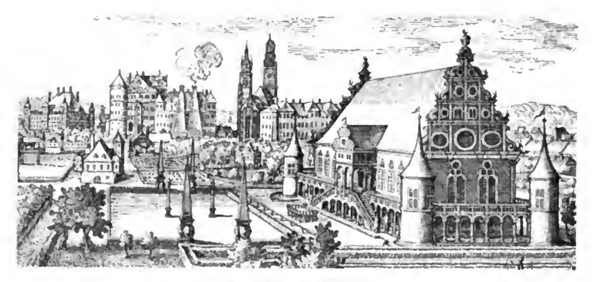
Inhaltsverzeichnis.

Erstes Kapitel.

Musik und Theater am württembergischen Hofe bis zum Tode Herzog Karl Alexanders (1737).

Im Kunstbetriebe der gegenwärtigen deutschen Hoftheater stehen Oper mit Ballett und Schauspiel ziemlich selbständig und gleichwertig nebeneinander. Die Gleichberechtigung beider Gattungen ist verhältnismäßig jungen Datums. Lange Zeit war die Oper das verhätschelte Schoßkind an den Fürstenhöfen, für das die finanzielle Leistungsfähigkeit aufs äußerste angespannt wurde, während sich das Schauspiel mit den dürftigen Abfällen begnügen mußte, und sogar heute sind die Klagen über einseitige Bevorzugung der Oper noch nicht ganz verstummt. Die Selbständigkeit der zwei Kunstzweige reicht dagegen bis auf ihre getrennten Ursprünge zurück. Wohl bildete die dichterische Sprache ein Bindeglied zwischen Oper und Schauspiel, wohl gab es auch sonst mancherlei Berührungen und Wechselbeziehungen: Musik und Tanz wurden auch bei der Komödie herangezogen, Schauspieler wirkten gelegentlich in Opern mit. Aber grundsätzlich blieb die Scheidung aufrecht erhalten, bis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als im Repertoire der ersten ständigen Bühne das deutsche Singspiel die welsche Oper verdrängte, eine Verschmelzung, eine Personalunion stattfand. Ein paar Jahrzehnte lang mußten die Schauspieler zugleich Sänger, die Sänger Schauspieler sein. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts setzte sich dann wieder an den größeren Bühnen eine Trennung durch, stellte sich wieder das ursprüngliche, auf gelegentliche Aushilfe beschränkte Verhältnis her.

Eine ständige Pflege des Schauspiels ließen sich die deutschen Hoftheater erst seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts angelegen sein; vorher begnügten sich die Fürsten damit, Wandertruppen aller Art, vorzugsweise französische, für kürzere oder längere Zeit in ihre Dienste zu nehmen. Auch die Oper erfreute sich anfangs keines ununterbrochenen Daseins, vielmehr wechselten je nach den Neigungen der regierenden Herren, nach der Gunst oder Ungunst der Zeiten Perioden der Blüte mit solchen völligen Niedergangs. Aber dieser Kunstzweig hatte doch an jedem Hofe einen festen Stamm, an dem er sich emporranken konnte: die Hofkapelle. Sie bildete von Anfang an den Kristallisationspunkt für alle musikdramatischen Aufführungen. Sie war für die Hofbelustigungen, aus denen Ballett und Oper allmählich herausgewachsen sind, ganz unentbehrlich. Hofmusik und höfischer Mummenschanz waren die zwei Flüsse, die sich zum Strome der Oper vereinigten, und in der Geschichte jener beiden haben wir zugleich die Vorgeschichte dieser zu erblicken.



Lusthaus mit Lustgarten.

1. Die Hofkapelle. Ballett- und Opernaufführungen.

Am württembergischen Grafenhofe hat es natürlich schon in den frühesten Zeiten Musikanten, namentlich Pfeifer und Trompeter, gegeben, die bei Festlichkeiten ihre Künste zu zeigen hatten. Von einer förmlichen Hofkapelle hören wir erst zu Ausgang des 15. Jahrhunderts. Herzog Eberhard II., der Nachfolger Eberhards im Bart, des Begründers der württembergischen Herzogsmacht, hielt sich neben Instrumentisten auch eine Anzahl dem geistlichen Stande angehöriger Sänger sowie Singknaben, zunächst zu Zwecken vierstimmigen Kirchengesangs. Helleres Licht fällt auf die Körperschaft seit dem 1503 erfolgten Regierungsantritt jenes Herzogs Ulrich, den sein schweres Schicksal und vollends Wilhelm Hauffs verklärende Romantik zu einem der populärsten württembergischen Fürsten gemacht haben. Er liebte die Musik und war offenbar in dieser edlen Kunst wohl bewandert; hat sich doch sogar von ihm ein frisch klingendes Minneliedchen erhalten, das er als Jüngling, in ein galantes Abenteuer verstrickt, zu Ehren einer schönen Prinzessin gedichtet und jedenfalls auch komponiert hat. Seine Kapelle, als deren Vorstände der Reihe nach ein Meister Veit, Georg Bracker, Heinrich Fink und Johannes Sieß genannt werden, stand in hohem Ansehen. Er zog tüchtige Vokal- und Instrumentalkünstler von nah und fern in seine Dienste, die er glänzend honorierte und ehrenvoll behandelte. Er nahm sie auf seine Reisen ins Ausland, so auf den Constanzer Reichstag im Jahre 1507, mit und lieh sie auch zu fremden Hoffestlichkeiten aus, wodurch sich der Ruhm seiner Hofmusik weithin verbreitete. Die Landschaft freilich betrachtete diese kostspielige Liebhaberei nicht eben mit freundlichen Augen. Vielleicht brachten gerade die Schwierigkeiten, die ihm seine Stände bereiteten, den Herzog auf den Gedanken, sich künftig dafür der kirchlichen Mittel zu bedienen. Mit päpstlicher Genehmigung gründete er aus

solchen im Jahre 1517 eine Kapelle von 30 Sängern, die natürlich in erster Linie gottesdienstlichen Zwecken dienen sollte, und an deren Spitze der Propst von Denkendorf, Martin Altweg, gestellt wurde. Aber Ulrichs Vertreibung aus Württemberg durch den Schwäbischen Bund im Jahre 1519 bereitete diesen musikalischen Bestrebungen ein jähes Ende. Wohl heißt es, daß der Fürst seine Sänger in die Verbannung mitgenommen habe; lange kann er sie indessen dort — schon aus Mangel an Geldmitteln — nicht zusammengehalten haben. In Württemberg selbst fand sich während der österreichischen Zwischenherrschaft für irgendwelche Kunstübung keinerlei Raum. Nach Ulrichs Rückkehr im Jahre 1534 wurde die Kapelle sofort reorganisiert. Im Jahre 1546 bestand sie wieder aus 16 Sängern, einem Organisten und 9 Instrumentisten. Kapellmeister war Johann von Schwatz, den Anfang 1550 Kaspar Kummer von Regensburg ablöste.

Als nach Herzog Ulrichs Tod am 6. November 1550 dessen Sohn Christoph die Regierung übernahm, war die Kapelle auf 8 Sänger, 12 Sängerknaben unter einem Schulmeister, einen Organisten, 16 Instrumentisten, 6 Trompeter- und Geigerknaben angewachsen. Wie sehr auch der neue Herzog die Musik schätzte, so ließ er sich doch aus Sparsamkeitsrücksichten zu wesentlichen Einschränkungen bestimmen. Kapellmeister Kummer wurde im März 1551 verabschiedet und durch Siegmund Hemel ersetzt, der als guter Komponist galt. Doch schon 1554 trat er als Tenorist in die Kapelle zurück und überließ deren Leitung Philipp Weber, der ihr bereits zu Ulrichs Zeiten als Bassist angehört hatte. Im Jahre 1552 traf man eine folgenschwere Neuordnung, indem man die bisher noch von der Landschreiberei — wenn auch unter Heranziehung kirchlicher Mittel — besoldete Hofkapelle ganz dem Kirchenkasten überwies. Herzog Christoph, in allen Verwaltungsfragen und Kulturzweigen der hochverdiente Organisator des von seinem Vater in Württemberg eingeführten Luthertums, brachte damit die 1517 begonnene Entwicklung zum Abschluß. Freilich mußte, sobald der weltliche Charakter der Hofmusik das Übergewicht erhielt, diese Organisation zu Unzuträglichkeiten führen und unliebsame Kritik, zumal von seiten der Orthodoxen, herausfordern; seitdem die Mitglieder der Kapelle vorzugsweise zu Opernaufführungen benutzt wurden, erregte vollends ihre Bezahlung aus dem Kirchengute schweres Ärgernis. Vorderhand nahm indessen an diesem Zustand niemand Anstoß, da die Hofmusik in erster Linie kirchlichen Zwecken und religiöser Erbauung diente, einen festen Mittelpunkt für Belebung des Gottesdienstes bildete und auf Gemeindegesang und Orgelspiel im ganzen Lande anregend und fördernd wirkte. Die Verbindung zwischen Kapelle und Kirchenwesen war unter Herzog Christoph so eng, daß zwischen beiden sogar ein reger Austausch von Persönlichkeiten stattfand. Frühere Stiftsherrn und Geistliche wurden unter die Künstler aufgenommen, Künstler traten in die Reihen der Geistlichkeit zurück. Theologen ließen ihre Söhne in die Singschule eintreten, und wenn die Singknaben infolge Stimmwechsels für ihren Beruf untauglich geworden waren, so vergönnte man ihnen nicht selten Zutritt

zu den Seminarien, wo sie zu Pfarrern oder Schulmännern herangebildet wurden. Die Singschule war zugleich eine Art von Hofschule, in der humanistische Studien getrieben wurden.

In zweiter Linie hatte aber die Kapelle doch auch bei Hof eine weltliche Aufgabe zu erfüllen. Sie mußte bei der Tafel mit Gesang aufwarten, wurde vom Herzog ins Ausland mitgenommen und fremden Fürsten bei Festlichkeiten zur Verfügung gestellt. Sie gehörte zum Hofe, dessen Aufenthalt sie teilte, sie war dem Hofmarschallamte unterstellt. Ihre Mitglieder trugen Hofkleidung, speisten entweder bei Hof oder erhielten dafür Kostgeld, wie auch Wohnungsentschädigung. Sie erfreuten sich des Ansehens, das damals auch der untergeordnete Hofbeamte genoß, und befanden sich in behaglicher Lage. Ein Teil der Musiker verstand sich trotzdem schon damals aufs Schuldenmachen. Das Institut rekrutierte sich eben aus gar verschiedenen Gesellschaftskreisen. Die solidesten Elemente waren die Württemberger. Neben ihnen wurden aber auch Virtuosen aus aller Herren Ländern, die, von dem Rufe der Kapelle angelockt, ihre Dienste anboten, namentlich Bayern und Niederländer, angeworben. Der lutherische Glaube fiel bei der Auswahl stark ins Gewicht, wenn er auch nicht gerade unerläßliche Bedingung für das Engagement war. Die Kapelle bestand durchschnittlich aus 12 Vokalisten; 1566/67 waren es deren 15, darunter der junge niederländische Komponist Balduin Huyol, ein Schüler Orlando di Lassos. Die Zahl der Sängerknaben betrug 10 bis 14. Die Instrumentalmusik trat dahinter stark zurück. Ein paar Organisten und etwa ein halb Dutzend Trompeter — weiter nichts; von Streichinstrumenten ist noch keine Rede.

An Kompositionen fehlte es keineswegs. Zunächst wurde mit solchen die Kapelle von den zu ihr gehörigen Künstlern versorgt, von Hemel, der den ganzen Psalter Davids für vier Stimmen setzte, von Huyol und andern. Auch viele auswärtige Komponisten, darunter solche von Ruf, unterbreiteten dem Herzog gedruckte und ungedruckte Werke. Dieser unterhielt namentlich zu Orlando di Lasso in München nahe Beziehungen. Der gefeierte Kapellmeister weilte im Februar 1564 in Stuttgart, um etliche seiner Gesänge persönlich zu überreichen. So häufte sich allmählich ein beträchtlicher Vorrat an musikalischen Materialien an.

Christophs Sohn und Nachfolger Ludwig (1568—1593) war noch ein größerer Freund und Gönner der Tonkunst. Selbst musikalisch begabt, spielte er Orgel und Laute. Unter ihm vermehrte die Kapelle sich nicht nur gewaltig, sondern nahm auch einen wesentlich veränderten Charakter an. Ludwig war ein frommer Herr, dem die Ausbreitung und Reinhaltung der evangelischen Lehre aufrichtig am Herzen lag. Das hinderte ihn jedoch nicht, weltlichen Lustbarkeiten nachzugehen, heitere Feste zu begünstigen, sich mit wildem Jagen und kräftigem Zechen die Zeit zu vertreiben. Beide Seiten seines Wesens kamen auch in dem Gepräge zum Ausdruck, das er seiner Hofkapelle verlieh. Sie diente nach wie vor dem Zwecke kirchlicher Erbauung, auch die Personalunion zwischen ihr und der einheimischen Theologie blieb bestehen, und keinerlei Gegen-

satz zwischen dem Herzog und der Kirche trat ihretwegen in Erscheinung. Trotzdem nahm jetzt der Hofdienst die Kapelle weit mehr in Anspruch als der Gottesdienst, rückte der musikalische Genuß entschieden in den Vordergrund. Dementsprechend gewann die unter Christoph vernachlässigte Instrumentalmusik mehr und mehr an Boden.

1571 starb Kapellmeister Philipp Weber. Auf den erledigten Posten wurde aus München der tüchtige Ludwig Daser berufen, der dort früher Kapellmeister gewesen war, sich aber seines protestantischen Glaubens wegen nicht hatte halten können. Er übernahm am 28. Januar 1572 sein Stuttgarter Amt. Nach seinem am 27. März 1589 erfolgten Tode trat sein Schwiegersohn, der oben erwähnte Balduin Huyol, an die Spitze der Kapelle. Sie war zwischen 40 und 45, bei Herzog Ludwigs Tod gar 52 Mann stark. Für Harfenisten und Lautenisten hatte dieser Fürst eine besondere Liebhaberei. Unter den Instrumentalvirtuosen zeichneten sich die Brüder Wolfgang und Sebastian Ganß aus, die am Hofe den Junkern mit Speis und Trank gleichgehalten zu werden beanspruchten. Einzelne Mitglieder der Hofmusik wurden auch zu weiterer Ausbildung nach Italien geschickt. Im ganzen aber bewahrte die Kapelle unter Ludwig im Gegensatz zu andern deutschen Höfen, wie dem benachbarten bayerischen, ihr deutsches Wesen, und von Kastraten, die sich in München schon 1593 nachweisen lassen, wußte man in Stuttgart vorläufig noch nichts.

Nicht wenig stolz auf seine Kapelle, liebte es der Herzog, sowohl daheim als auswärts mit ihr zu prunken. Vor allem mußte sie die Hochzeiten im Herzogshause und die sonstigen Hoffeste verschönen. Ludwig nahm sie aber auch ins Ausland mit, namentlich wenn es die Beilager seiner zahlreichen Schwestern zu feiern galt, oder lieh sie bereitwillig zu fremden Hoffestlichkeiten aus. Nicht bloß zur Tafelmusik, die jetzt zur stehenden Sitte wurde, nicht bloß zu Tänzen zog man sie heran, sondern auch zu förmlichen Aufführungen. Und hier stoßen wir zum ersten Male am württembergischen Hofe auf festliche Veranstaltungen, die als Vorstufe zu den künftigen Singballetten und Opern betrachtet werden dürfen.

Ritterliche Spiele, Turniere und Ringelrennen waren seit Jahrhunderten die beliebtesten Vergnügungen des Adels und durften bei keinem Hoffeste fehlen. Mit dem ursprünglichen Zwecke des Sports verband sich aber allmählich das Verlangen nach glänzenden Aufzügen und Maskeraden, namentlich im mythologischen Charakter. Musik, Tanz, Feuerwerk gesellten sich hinzu. Auf den beiden von Nikodemus Frischlin in umfangreichen lateinischen Gedichten besungenen Hochzeiten Herzog Ludwigs, deren erste er im November 1575 mit der Markgräfin Dorothea von Baden, die zweite im Mai 1585 mit der Pfalzgräfin Ursula von Lützelstein beging, finden wir alle diese Belustigungen vereinigt, wenn auch keineswegs zu künstlerischer Einheit zusammengeschlossen. Am siebten Tage der Vermählungsfeierlichkeiten von 1575 wurde beim Ringelrennen im Tiergarten ein großes grünes Schiff mit einem Springbrunnen

von Pferden herbeigezogen; vorn im Schiff saß Apollo, der trefflich die Harfe schlug, umgeben von den neun Musen, die gleichfalls musizierten. Das erinnert schon ganz an Opernkünste. Aber auch geringfügigere Anläße mußten zu prunkvollen Festlichkeiten herhalten. Den fünf hessischen Gesandten, die im Februar 1589 nach Stuttgart kamen, um für ihren Herrn, den Landgrafen Georg von Hessen, um die Hand von Herzog Ludwigs Schwester Eleonore feierlich zu werben, wurde beispielsweise alles gezeigt, was der Hof Verlockendes zu bieten hatte: musikalische Darbietungen wechselten mit Fastnachtsspielen, Mummereien, Tänzen, Turnieren usw.

Die Verbindung von kostümierten Ritterspielen mit Musik wurde unter Herzog Ludwig zu einer förmlichen Kunstübung eigentümlichen Gepräges ausgebildet. Sogenannte „musikalische Kriegsrüstungen" wurden dazu verwendet. Musikalisch geschulte Männer wirkten mit Waffenschmieden zu ihrer Herstellung zusammen. Seit 1578 bestand eine eigene musikalische Werkstätte in Stuttgart, in der unter Leitung des ehemaligen Pfarres Samuel Baisch Orgeln gebaut, andere Musikinstrumente und eben auch jene Kriegsrüstungen gefertigt wurden. Zu solchen gehörten sowohl allerhand musikalisches Material als die verschiedensten Waffen, wie Schlachtschwerter, Faustkolben, Hellebarden, Spieße, Büchsen, Panzer, Helme. Die Erfindung der „musikalischen Kriegsrüstungen" erfreute sich so großen Beifalls, daß solche aus der württembergischen Hofwerkstätte auch an fremde Fürsten geliefert werden mußten, so an den Herzog von Bayern, den König von Polen, den Deutschmeister.

Der begabte und regsame Herzog Friedrich I. (1593—1608), ein Sohn von Herzog Ulrichs Bruder Georg, überbot noch seinen Vorgänger Ludwig an Glanz der Hofhaltung. Die Kapelle nahm an Stärke zu: 1606/07 zählte sie 18 Vokalisten (wohl ohne Sängerknaben) und 28 Organisten, Instrumentisten und Trompeter. Der Kapellmeister Balduin Huyol starb am 26. November 1594. Sein Nachfolger wurde Leonhard Lechner, ein tüchtiger und fleißiger Komponist, der aber viel über Insubordination seiner Musiker zu klagen hatte. Als er 1605 in den Ruhestand getreten war, leitete eine Zeitlang Vizekapellmeister Ludwig Huyol, Balduins Sohn, die Kapelle.

Im November 1603 gab es am württembergischen Hofe große Festlichkeiten. Herzog Friedrich war es endlich geglückt, den von ihm heiß begehrten Hosenbandorden zu erlangen, und Lord Spencer kam als englischer Gesandter nach Stuttgart, um die Insignien zu überreichen. Er brachte eine Künstlergesellschaft mit, die nicht bloß aus 10 Schauspielern, sondern auch aus 4 ausgezeichneten musikalischen Kräften bestand, so daß außer einer Aufführung des Schauspiels „Susanna" die Fremden auch ein Wettkonzert mit der württembergischen Hofkapelle anstellen konnten. Die englischen Virtuosen gefielen dem Herzog so gut, daß er später, dem Beispiel anderer deutschen Fürsten folgend, eine derartige musikalische Kompagnie ganz in seine Dienste zog. An ihrer Spitze stand der ausgezeichnete, mit den verschiedensten Instrumenten vertraute John Price,

der weit höhere Einkünfte bezog als der Kapellmeister. Er blieb über zwei Jahrzehnte in württembergischen Diensten, vielleicht bis 1629, in welchem Jahre er als Kammermusiker in Dresden angestellt wurde. Price richtete mit Hilfe seiner Schwäger John und David Morell die erste Kammermusik am Stuttgarter Hofe ein. Keine Spur deutet darauf hin, daß etwa durch die fremden Künstler, wie anderwärts, englische Singspiele aufgeführt worden sind. Dagegen fanden auch unter Friedrich I. Ritterspiele mit glänzenden Maskenaufzügen und Tänzen unter musikalischer Begleitung statt; Erhard Cellius, Johann Öttinger, Jakob Frischlin haben solche Hoffeste in langatmigen deutschen Reimgedichten verherrlicht.



Unter Friedrichs I. ältestem Sohn, Herzog Johann Friedrich (1608 bis 1628), stoßen wir bereits am württembergischen Hofe auf jene aus Frankreich eingeführten Ballette, bei denen ein verschwenderischer Dekorationspomp entfaltet wurde, und die sich insofern der Oper näherten, als nicht bloß Instrumentalmusik, sondern auch Solo- und Chorgesänge damit verbunden waren. Die Aufführungen bestanden aus einer sehr lockeren Folge phantastischer Szenen, meist mythologischen Inhalts. Nur eine vom Zuschauerraum getrennte Bühne fehlte noch bei diesen pantomimisch-musikalischen Darstellungen. Die erste läßt sich aus Anlaß der wieder von Johann Öttinger beschriebenen Hochzeit des regierenden Herzogs mit der Prinzessin Barbara Sophia von Brandenburg im November 1609 nachweisen. Am Abend des siebenten fand im großen Saale des zwischen 1580 und 1593 vom herzoglichen Hofbaumeister Georg Beer erbauten neuen Lusthauses, eines der schönsten Bauwerke deutscher Renaissancekunst, ein Ballett statt, bei dem nach der Zeitsitte der hohe Bräutigam selbst und andere Fürstlichkeiten mitwirkten. Die kostümierten Tänzer und Musikanten entstiegen einem großen Berg mit Grotte und Springbrunnen, der sich bewegte. In den folgenden Jahren wurde diese Art von Lustbarkeiten bei feierlichen Anlässen häufig wiederholt. Man nahm dafür auch die Talente Georg Rudolf Weckherlins (1584—1653), des begabtesten württem-

bergischen Vertreters deutscher Renaissancepoesie, in Anspruch. Von seiner Studienzeit her dem Herzog Johann Friedrich nahestehend, erhielt Weckherlin, 1614 aus England in seine Vaterstadt Stuttgart zurückgekehrt, eine Anstellung als Kammersekretär. Er übernahm zugleich das Amt eines Hofdichters, half beim Arrangement der Hoffeste und fertigte die Texte zu den Aufzügen und Aufführungen. Wir sehen ihn hauptsächlich bei drei wichtigen Gelegenheiten in Tätigkeit: bei der Taufe des Prinzen Friedrich im März 1616, bei der Doppelfeier der Taufe des Prinzen Ulrich und der Vermählung des Herzogs Ludwig Friedrich mit der Landgräfin Magdalena Elisabeth von Hessen im Juli 1617 und bei der aus Anlaß der Heimführung Anna Sabinas von Holstein durch Herzog Julius Friedrich im September 1618 veranstalteten Feier. Jedesmal fand ein glänzendes Ballett im Lusthause statt. Die Hauptüberraschung des Balletts vom 10. März 1616 bildeten vier riesige Menschenköpfe, die aus einer Ecke des Saales auf die Zuschauer zukamen, und denen der Reihe nach alle Sänger und Tänzer entstiegen, die bei der Aufführung mitwirkten. Am 17. Juli 1617 kam „Der getreuen Ritter Ballett" zur Darstellung. Diesmal war ein sich bewegender Fels mit Grotte das Prunkstück. Er spaltete sich und bot den Anblick eines glänzenden Tempels dar. Bei dem großen Karussell am folgenden Tage wiederholten sich solche Schaustellungen. Noch einen höheren Schwung nahm die Erfindungsgabe der Dekorations- und Maschinenkünstler Herzog Johann Friedrichs am 7. September 1618. Da gab es eine einem blühenden Lustgarten gleichende Berginsel, umflossen von klarem Wasser, in dem sich ihre Wunder noch einmal spiegelten. Auf ihr thronte mit seinem Gefolge Neptun, der in Weckherlinschen Versen das Publikum begrüßte und den Sinn der Vorgänge deutete, worauf dann das Ballett mit einem drolligen Froschtanze begann.

Zu diesen Darstellungen stand eine starke, mit Instrumental- wie Vokalkünstlern trefflich besetzte Kapelle zur Verfügung. Nach Johann Friedrichs Regierungsantritt erhielt den Dirigentenposten der Harfenist Johann Konrad Raab, der 1611 entlassen wurde und den bisherigen Vizekapellmeister Tobias Salomon, einen Pfarrerssohn aus Aalen, zum Nachfolger bekam. Nach dessen Tod trat 1621 Basilius Froberger (1575–1637) aus Halle, langjähriger Tenorist in Stuttgart, an die Spitze des Kunstkörpers, dem noch eine Reihe weiterer Mitglieder der Frobergerschen Sippe, darunter der Komponist Johann Christoph Froberger und der Vizekapellmeister Johann Georg Froberger, angehörten. Die jetzt sechs Mann starke englische Kompagnie unter John Price leistete noch immer Dienste, und daneben tat sich als Kammermusiker der gleichfalls schon unter Herzog Friedrich I. angeworbene Österreicher Fortunatus Ried hervor. Im Jahre 1611 begegnen wir auch dem ersten Kastraten namens Christoph Kletter, etwa gleichzeitig den ersten Italienern, den Instrumentisten Franciscus Franchini und Johannes Ludovici sowie dem Bassisten Possenti, in der württembergischen Hofkapelle. Gelegentlich wurden zur Mitwirkung in ihr auch Organisten und andere Mitglieder

der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Stuttgart aufgekommenen besonderen Stiftskirchenmusik herangezogen.

Wie bedrohlich auch die Zeitläufe aussahen, so blieb doch Württemberg unter Johann Friedrich im wesentlichen noch von den Schrecken des großen Religionskrieges verschont. Um so furchtbarer brachen sie unmittelbar nach dem Tode dieses Fürsten über das wehrlose Land herein. Nun war es mit der Kunstpflege vorbei, und unter der vormundschaftlichen Regierung für Johann Friedrichs minderjährigen Sohn Eberhard III. verfiel die Kapelle. Als der junge Herzog, der 1633 die Zügel der Herrschaft selbst ergriffen hatte, jahrs darauf nach der Nördlinger Schlacht landesflüchtig wurde, löste sie sich vollends ganz auf; sie hatte zuletzt noch aus 27 Mitgliedern (einschließlich acht Kapellknaben) bestanden. Nachdem dann der Fürst am 11. Oktober 1638 in seine Residenz zurückgekehrt war, wurde die Reorganisation der Hofmusik vorgenommen, sobald es die Verhältnisse und Mittel erlaubten; aber es währte geraume Zeit, bis sie wieder zu einiger Bedeutung gelangte. 1653 treffen wir den „Jesuiten“ Karl Michael Linder als Kapellmeister an, der jedoch nur wenige Jahre im Amte blieb. Am 6. Mai 1657 erhielt den Posten Samuel Capricornus (Bockshorn), der vorher am Gymnasium in Preßburg angestellt war, ein tüchtiger Musiker und fruchtbarer, angesehener Komponist. Er hatte in Stuttgart keinen leichten Stand. Nicht nur daß sich bei der geringen Zahl und Mittelmäßigkeit der zur Verfügung stehenden Kräfte — 1664/65 waren es nur 22 im ganzen — seine künstlerischen Absichten schwer verwirklichen ließen: er mußte auch gegen Unbotmäßigkeit ankämpfen; denn die hohen Anforderungen, die er stellte, behagten seinen Untergebenen ebensowenig wie die strenge Zucht, auf die er hielt. Außerdem gab es zwischen ihm und dem Stiftsorganisten Philipp Friedrich Bödecker, der die durch den dreißigjährigen Krieg gleichfalls in Verfall geratene Stiftskirchenmusik wieder emporbrachte, fortgesetzte Eifersüchteleien und Streitigkeiten. Innerhalb der Kapelle selbst führte der Gegensatz zwischen den deutschen und italienischen Mitgliedern zu heftigen Ausbrüchen. Trotz dieser üblen Zustände ermöglichte es Capricornus doch, der Oper am Stuttgarter Hofe Eingang zu verschaffen.

In Italien war diese Kunstgattung zu Ausgang des 16. Jahrhunderts aufgekommen: das Jahr 1594, in dem die von Rinuccini gedichtete und von Jakopo Peri komponierte „Dafne“ in Florenz aufgeführt wurde, ist das Geburtsjahr der Oper. Rasch verbreitete sie sich in Italien und drang wie nach Frankreich so auch über die Alpen nach Deutschland. Opitz übersetzte die Dafne, und in der Vertonung des Dresdener Kapellmeisters Heinrich Schütz ging diese sogenannte Pastoraltragödie bei höfischen Vermählungsfeierlichkeiten auf Schloß Hartenfels in Torgau in Szene. Die neue musikdramatische Gattung kam den Bedürfnissen der Fürsten nach Ausstattungspomp sehr weit entgegen und eignete sich in hervorragendem Maße zur Erhöhung des Glanzes von Hoffesten. Sie knüpfte an frühere Aufführungen ähnlicher Art an, von denen sie

sich jedoch durch einen einheitlichen poetischen Text und geschlossene musikalische Formen sowie durch die Voraussetzung einer förmlichen Bühne grundsätzlich unterschied. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gab es solche musikdramatische Festspiele unter wechselnden Namen an den meisten deutschen Höfen zu sehen. In München läßt sich die erste Oper 1654, wenn nicht gar schon 1651 nachweisen. Stuttgart folgte bald nach. Bereits im Jahre 1660 wurde hier aus Anlaß eines fürstlichen Geburtstags ein „Ballett der Natur oder Fürstliche Frühlingslust" betiteltes „Singballett" aufgeführt, das aus fünf, den beliebten Vorwurf der Verwandlung Daphnes und andere altklassische Sagen behandelnden Teilen bestand. Ein zweites Singballett, „Der sieghafte Amor", kam am 14. Mai 1662 bei der Vermählungsfeier der Prinzessin Christine Charlotte, einer Tochter Eberhards III., mit dem Fürsten Georg Christian von Ostfriesland zur Darstellung. Ähnlicher Art mag auch die Komödie gewesen sein, durch die das Beilager einer andern Tochter des Herzogs, Christine Friederike, mit dem Grafen Albrecht Ernst von Öttingen am 28. Mai 1665 verherrlicht wurde. Zu diesem Behuf wurden im Lusthause, dem damaligen Schauplatz der Vorstellungen, neue Maschinen eingerichtet und sonstige Veränderungen vorgenommen. Die Musik zu den erwähnten Singballetten rührte ohne Frage vom Kapellmeister Capricornus her, der auch eine Oper, „Der Raub der Proserpina", komponiert hat; ob sie in Stuttgart gegeben worden ist, läßt sich nicht nachweisen, wenn es gleich an sich wahrscheinlich ist. Damals finden wir in der württembergischen Hofkapelle wieder Kastraten, die, solange noch keine Frauen auftraten, die weiblichen Rollen innehatten. Daneben wirkten immer noch in Aufzügen und Tänzen die höchsten Herrschaften samt der Hofgesellschaft bei den Aufführungen mit.

Am 12. November 1665 starb Capricornus. An die Spitze der Kapelle trat nun als Vizekapellmeister Johann Friedrich Mack aus Leutkirch, der schon seit 1654 als Bassist in Diensten des württembergischen Hofes gestanden hatte. Erst 1677 rückte er zum wirklichen Kapellmeister vor. Er war offenbar seinem Amte nicht recht gewachsen. Unter ihm riß völlige Disziplinlosigkeit in der Kapelle ein, und die fortgesetzten Reibereien zwischen ihm und dem zweiten Kapellmeister Albrecht Kreß, einem tüchtigen Komponisten, trugen auch nicht zur Hebung seines Ansehens bei. Seitdem wollten die Zwistigkeiten innerhalb der Körperschaft, die manchmal sogar zu Prügeleien und Schlaghändeln ausarteten, kein Ende nehmen, und bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts türmten sich förmliche Berge von Akten über diesen unerquicklichen Gegenstand beim Oberhofmarschallamte auf. Eine üble Rückwirkung auf die gesellschaftliche Stellung der Künstler konnte nicht ausbleiben.

Die theatralischen Aufführungen setzten sich unter Macks Leitung fort. Im Juli 1667 wurde ein kurz vorher in Tübingen gegebenes Ballett im Stuttgarter Lusthause beim Besuch fremder Fürstlichkeiten wiederholt. Aus dem gleichen Anlaß ging ebenda am 19. November 1668 das „Ballett des Bien-

venues“ in Szene. Nach einer Ouvertüre fuhr Concordia aus den Wolken hervor, sang ein Solo und erzählte zugleich den Inhalt des ersten Teils; für den zweiten fiel diese Aufgabe der Fama zu. Die Tänze selbst wurden, soweit nicht die Prinzen und Prinzessinen und die Hofgesellschaft sie übernommen hatten, von den Tanzmeistern Maria Saury und Ambrosius Camet und dem Tänzer Leonard Camet ausgeführt. Die Dekorationen hatte damals der Maler Schaumann zu besorgen. Eine richtige Oper gelangte bei den verspäteten Heimführungsfeierlichkeiten der Gemahlin des Erbprinzen Wilhelm Ludwig, Magdalena Sibylla, geborenen Prinzessin von Hessen-Darmstadt, am 17. Februar 1674 zur Darstellung: das „musikalische Freudenspiel“ „In der Fremde erworbene Lavinia“. Mit der Abfassung des Librettos war ein Tübinger Theologiestudent, Magister Michael Schuster von Memmingen, beauftragt worden, der schon einmal ein ähnliches Werk, „Das äthiopische Fräulein Chariclea“, dem Herzog Eberhard III. gewidmet hatte. Die Lavinia war eine regelrechte, der Vergilschen Äneide entlehnte dramatische Dichtung mit Dialog, Arien und Chören, aus Prolog, drei Akten und Epilog bestehend. In bezug auf Personenzahl und Ausstattungswesen stellte das Stück keine geringen Anforderungen. Die Titelpartie wurde vermutlich von dem seit Februar 1671 mit einem Gehalt non 300 Gulden angestellten italienischen Diskantisten Angelo Maria de Marchelin gegeben. Wer die Musik zur Lavinia und den vorher erwähnten Balletten gefertigt hat, ist nicht überliefert; ohne Frage Mack oder Kreß. An jenem 17. Februar 1674 wurde zugleich das neue Komödienhaus eingeweiht. Dazu war das 1553 erbaute Armbrust- oder Schießhaus im Lustgarten eingerichtet worden. Die einen improvisierten Charakter tragende Bühne im Lusthause hatte offenbar den gesteigerten Anforderungen nicht mehr genügt. Es war ja überhaupt ein unfreiwilliges Verdienst der überwuchernden Oper, daß sie allenthalben neue, zweckmäßige Theater entstehen ließ, die auch dem Schauspiele zugut kamen. Wie bescheiden das 1674 eröffnete Stuttgarter Komödienhaus, das bis 1746 im Gebrauch blieb, sein mochte, so muß es doch in allen wesentlichen Stücken schon die heute üblichen Bühneneinrichtungen gehabt haben.

Unter der kurzen Regierung Wilhelm Ludwigs, des fünften Sohnes Eberhards III., (1674—1677) verboten es die Franzosenkriege, der Kapelle und der Oper Pflege angedeihen zu lassen. Dagegen läßt sich unter ihm im Jahre 1676 die erste jener „Wirtschaften“ oder „Bauernhochzeiten“ benannten Maskeraden nachweisen, die noch ein Jahrhundert lang zu den Hauptkarnevalslustbarkeiten wie an allen deutschen Höfen so auch am württembergischen gehörten. Nach dem frühen Tode Wilhelm Ludwigs fiel das Erbe seinem noch nicht ganz einjährigen Söhnlein Eberhard Ludwig zu, für den die Landesadministration sein Oheim, Herzog Friedrich Karl von Württemberg-Winnental, erhielt. Sowohl er als die Herzogin-Mutter und Obervormünderin Magdalena Sibylla waren den Künsten zugetan, und so wandte sich das Interesse des württembergischen

Hofes wieder der Musik zu, nachdem der Friede von Nymwegen dem Lande zeitweilige Ruhe verschafft hatte. Die Kapelle war von 15 Mitgliedern 1684 auf 23, 1686 auf 32 gestiegen, die einen Besoldungsetat von 5193 Gulden beanspruchten. Die deutschen Künstler überwogen; neben ihnen stoßen wir auf den Bassisten La Rose und ein paar andere Franzosen, später auch auf einige Italiener. Damals waren auch die ersten Sängerinnen, 1684 eine Mademoiselle Courcelles und 1686 Magdalena Sibylla von Bex, diese mit der verhältnismäßig hohen Gage von 500, später sogar 1000 Gulden, in Stuttgart angestellt. Für den 1684 verstorbenen Kreß wurde der Hofmusikus Theodor Schwarzkopf von Ulm, auch Komponist von Singspielen, Vizekapellmeister. Er sollte die Tafel- und Kammermusik, Mack die Kapelle unter sich haben. Trotz dieser Abgrenzung gab es aber doch zwischen den beiden Eifersucht und infolge davon, da jeder eine Partei hinter sich hatte, Unordnung in der Kapelle, der man durch neue Verordnungen zu steuern suchte.

Im Oktober 1684 wurde in Stuttgart das Singballett „Le Rendez-vous de Plaisirs" aufgeführt. Erfindung und Anordnung war das Werk des damaligen Hoftanzmeisters Jacques Courcelles, während die Musik von Schwarzkopf stammte. Die einzige weibliche Rolle, eine singende Schäferin, war durch Mademoiselle Courcelles vertreten. Der achtjährige Herzog Eberhard Ludwig trat als Schäfer auf. Ein ähnliches Werk, zu dem sich wiederum Courcelles und Schwarzkopf vereinigt hatten, „Paridis Urtel" betitelt, ging am 10. Dezember 1686 zu Ehren der Landgräfin Elisabeth Dorothea zu Hessen in Szene. Fast alle Hauptrollen lagen diesmal in den Händen fürstlicher Dilettanten. Wiederum aus Anlaß eines Besuches der landgräflich hessischen Herrschaften gab man 1688 das aus einem Prolog und fünf Akten bestehende, ein großes Personal und viel Dekorationswechsel erfordernde, „mit Balletten vermengte" mythologische Singspiel „Endymion", dessen Komponist gleichfalls Schwarzkopf war. Im Jahre 1687 befanden sich in der herzoglichen Musikbibliothek bereits 39 gedruckte oder geschriebene Opern.

Neue Franzoseneinfälle unterbrachen diese Vorstellungen. Am 24. Dezember 1688 retirierte sich, wie es in den Akten heißt, Kapellmeister Mack mit den Franzosen von Stuttgart und entsetzte sich selbst. Später wurde er wieder eingefangen, lange in Arrest gehalten und führte seitdem ein kümmerliches Vagantenleben. 1690 wurde Schwarzkopf erster, der Stiftsorganist Johann Christoph Stierlin aus Nürnberg zweiter Kapellmeister. Schwarzkopf trat nun an die Spitze der Kapelle und sah sich von der Tafel- und Kammermusik befreit.

Am 20. Januar 1693 wurde der sechzehnjährige Eberhard Ludwig vom Kaiser mündig gesprochen. In diesem Jahre zählte die Kapelle nur 20 Mitglieder und 5 Knaben. Der genußfrohe junge Fürst war jedoch, sobald Friede eingetreten war, auf ihre Vermehrung bedacht. Schon am 28. April 1697, am Geburtstag der Herzogin Magdalena Sibylla, war das Singspiel „Amalthea" — wahrscheinlich Schwarzkopfschen Ursprungs — über die Bretter gegangen.

Während jedoch dieses Stück und alle früheren ihr Dasein besonders festlichen Gelegenheiten verdankten, wurde im folgenden Jahr durch den trefflichen Cousser zum ersten Male eine Art von ständiger Oper am Stuttgarter Hofe begründet.

Johann Siegmund Cousser (1657–1727) aus Preßburg war in Paris Lullys Schüler gewesen, hatte anderthalb Jahre die Braunschweiger Hofoper geleitet und dann von 1693 bis 1696 die Direktion der deutschen Oper in Hamburg höchst verdienstvoll geführt. Das unruhige Wanderleben, das er später begann, endete mit seiner Ernennung zum Kapellmeister in Dublin, welchen Posten er bis zu seinem Tode beibehielt. Der energische und zielbewußte Mann gehörte zu den genialsten Dirigenten seines Zeitalters, und von seiner starken Persönlichkeit gingen, wo er hinkam, reiche musikalische Anregungen aus. Auch als Opernkomponist konnte er sich mit allen deutschen Zeitgenossen messen.

Nach seinem Abgang von Hamburg hielt sich Cousser in verschiedenen deutschen Städten auf. Im Jahre 1697 brachte er in Nürnberg und Augsburg Opern mit großem Erfolge zur Darstellung. Anfang 1698 kam er an den Stuttgarter Hof, wo er festen Fuß faßte. Man erkannte offenbar, daß das der rechte Mann sei, um den musikalischen Augiasstall auszufegen. Zunächst scheint er ohne feste Bedienstung mit der Leitung der Opern betraut worden zu sein. Ein herzogliches Dekret vom 15. April 1700 übertrug ihm dann den neugeschaffenen Posten eines Oberkapellmeisters mit hoher Gage und umfassenden Kompetenzen. Cousser machte von diesen ausgiebigen Gebrauch. Er entfaltete eine fieberhafte Tätigkeit. Zwei Kopisten mußten täglich vom Morgen bis zum Abend in seinem Hause Noten schreiben. Der rücksichtslos durchgreifende Reformator war natürlich einem Teil seiner Untergebenen unbequem. Bald umgaben ihn offene und heimliche Feinde. Vor allem grollte der bisherige, nunmehr völlig beiseite geschobene Kapellmeister Schwarzkopf dem glücklicheren Nebenbuhler, der ihn auch als Opernkomponisten überflügelte. Ebenso war Cousser den welschen Mitgliedern der Kapelle ein Dorn im Auge, und sie spannen Ränke gegen ihn. Es war wohl auch nicht leicht mit ihm auszukommen; ein ihm sehr wohlwollendes Gutachten, das ihm auch nachrühmt, daß er sich bei den Musikern in Respekt zu erhalten verstehe, bezeichnet ihn als „in seinem Compartement etwas bizarr“. Dennoch wäre es, da der Herzog Cousser sehr hoch schätzte, kaum so bald zum Bruche gekommen, wenn er nicht mit seiner vorgesetzten Verwaltungsbehörde, dem Kirchenrat, Verdrießlichkeiten gehabt hätte. Dieser hatte keinen Sinn für den Aufschwung der Oper, ihn beängstigten nur die gesteigerten Ausgaben; hier rächte sich wieder einmal die unnatürliche Zusammenkoppelung von Hofmusik und Kirchenkasten. Es kam zu heftigen Zusammenstößen zwischen dem Oberkapellmeister und jener Behörde; der Herzog mußte Cousser, der sich bei seinem Überschuß an Temperament formell leicht ins Unrecht gesetzt haben mochte, wegen seiner Widerspenstigkeit eine Rüge erteilen.

Schließlich zog es der Meister vor, den Staub von den Füßen zu schütteln; am 19. März 1704 genehmigte Eberhard Ludwig sein Entlassungsgesuch. Der Kirchenrat triumphierte, die durch das Genie des Mannes erdrückte Kapelle atmete auf. In dem eben erwähnten Gutachten hatte es geheißen, eigentlich würde es auch ein Billigerer als Cousser tun, weil „weder der Herr noch die meisten Bedienten etwas von der Musik verstehen“. Der Weizen der „billigeren“ Leute begann jetzt wieder zu blühen.

In derselben Quelle befindet sich auch die Bemerkung, Cousser führe mehr Stücke von anderen als von sich selber auf. Ein Zeugnis für seine echte, selbstlose Künstlerschaft! Glücklicherweise haben sich aus dieser Zeit eine Anzahl gedruckter Textbücher erhalten, alle in deutscher Sprache, nur „Floridaspe“ in italienischer, doch mit gegenüberstehender deutschen Übersetzung. Von den sechs Werken, die Cousser 1698 in Stuttgart einübte, stammen nachweisbar drei von ihm selbst: die größeren Opern „Der durch Großmut und Tapferkeit besiegte Porus“ und „Die unglückliche Liebe des tapfern Jasons“, zwei ältere Kompositionen, sowie das einaktige, Eberhard Ludwig gewidmete mythologische Schäferspiel „Der verliebte Wald“. Die Texte zu den beiden von Cousser schon in Braunschweig und Hamburg gegebenen Opern Porus und Jason



Titelblatt zu dem Singspiel „Der verliebte Wald“.

waren von F. C. Bressand verfaßt und von Postel umgearbeitet. Außerdem kamen zur Darstellung „Acis und Galathea“, wahrscheinlich in Lullys Vertonung, und von unbekannten Komponisten das ein Liebesabenteuer des berühmten Westgotenkönigs behandelnde Singspiel „Alarich in Pulcheriam verliebt“ sowie zum Geburtstag der Prinzessin Eberhardine Luise, einer Schwester des regierenden

Herzogs, am 11. Oktober 1698 das Schäferspiel „Erminia oder die in Liebe verwandelte Widerwärtigkeit“. Das folgende Jahr brachte drei neue Singspiele: zum Geburtstag Eberhard Ludwigs (18. September) „Le Rivali Concordi oder Die versöhnten Nebenbuhler“, zum Geburtstag der regierenden Herzogin Johanna Elisabeth (3. Oktober) „Orontea oder Die siegende Liebe“ und wiederum zum 11. Oktober „Junia“. Die Komponisten sind nicht bekannt; die „Rivali Concordi“ werden Agostino Steffani zugeschrieben. Derselbe dürfte auch die am 28. April 1699, am Geburtsfest der Herzogin-Mutter, zum ersten Male gegebene, von dem Hannoverschen Hofpoeten Hortensio Mauro gedichtete Oper „Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades“ vertont haben. Sie muß der Fürstin besonders gut gefallen haben; denn man führte sie auch 1701 zu demselben Anlaß auf. Sonst wurden im Jahre 1700 dieselben hohen Geburtsfeste wie 1699 durch Opernneuheiten gefeiert: den „Hochmütigen Alexander“ (18. September), wozu Steffani die Musik und Hortensio Mauro den Text verfertigt hatte, „Medea“ (3. Oktober), vermutlich in Antonio Giannettinis Vertonung, und „Die glücklich wieder erlangte Hermione“ (11. Oktober) vom gleichen Meister. Daneben wurden Coussers Jason und Porus wiederholt, durch neue Prologe aufgeputzt. Solche leiteten die meisten Festvorstellungen ein, und die Musik dazu zu liefern, gehörte natürlich zu den Obliegenheiten des Oberkapellmeisters. Im Jahre 1701 gelangte am Geburtstage des Landesherrn eine möglicherweise von Cousser komponierte Oper „Floridaspe oder Die gerechtfertigte Unschuld“ zur Darstellung — ein im alten Thebe spielendes Liebes-, Eifersuchts- und Intrigenspiel mit gutem Ausgang. Am 11. Oktober 1700 — man feierte damals den Geburtstag der regierenden Herzogin und der Prinzessin Eberhardine Luise gemeinsam — ging „Mechtilde“ in Szene (anderwärts unter dem Titel „Heinrich der Löwe“ gegeben), wiederum ein gemeinsames Werk von Hortensio Mauro und Agostino Steffani. Daß der Stoff zu der Handlung nicht dem Altertum, sondern der Geschichte des deutschen Mittelalters entnommen war, verschaffte dieser Oper eine Ausnahmestellung. Im Jahre 1702 wurde Coussers Jason wiederholt. Was der Meister sonst in diesem Jahre und im folgenden aufführen ließ, weiß man nicht; die Akten versagen und die Textbücher sind verloren gegangen. Aber daß er dem Spielplane wiederum mehrere Neuheiten zugeführt hat, versteht sich ganz von selbst. Ebenso ist es keineswegs ausgeschlossen, daß auch in den vorhergehenden Jahren außer den Opern, von deren Aufführung wir zufällig Kenntnis haben, noch andere einstudiert worden sind.

Wenn sich auch die hohen Herrschaften das Vergnügen noch immer nicht nehmen ließen, gelegentlich nach alter Sitte in repräsentativen Rollen auf der Bühne aufzutreten, so stellten doch die von Cousser geleiteten Opern schon an die Mitwirkenden so hohe Anforderungen, daß ihnen nur geschulte Kräfte gewachsen sein konnten. Neben der stimmbegabten Magdalena Sibylla von Bex, in deren Händen die weiblichen Hauptrollen lagen, begegnen wir noch einigen

weiteren Sängerinnen. Unter den Sängern ragten der Kastrat Campioli und der Bassist Giovanni Maria Ricci, zwei Italiener, hervor. 1699 zählte die Kapelle 11 Knaben. Die Zahl der Instrumentisten betrug 26, darunter der treffliche Violist Venturini. Das Orchester wurde durch 8 Hautboisten vom Grenadierregiment zu Fuß verstärkt. Die tüchtigsten unter diesen Militärmusikern pflegten allmählich zu wirklichen Mitgliedern der Hofkapelle vorzurücken. Die Ballette arrangierte noch immer der Tanzmeister Courcelles mit Hilfe seines Sohnes. Operndekorateur war Pietro Loran, Ballettschneider seit 1705 Matthäus Friedrich Baumann. Letzterer hatte nicht bloß die ganze Garderobe, sondern auch die Verwaltung der Theatergebäude unter sich.

Coussers Stuttgarter Tätigkeit konnte für das dortige Theater nicht ganz ohne Nachwirkung bleiben. Man fuhr mit Opernaufführungen fort. Doch ist von den in den folgenden Jahren gegebenen Stücken nur der Titel eines einzigen bekannt, des Singspiels „Die verirrten Liebhaber“ (1705). Darin ist, wie in den „Rivali Concordi“, die Sage von Atalanta und Meleager, doch in anderer Weise, behandelt. Der Komponist ist nicht nachweisbar. Die Leitung der Opern lag zunächst in den Händen des 1703 zum Kapellmeister ernannten Hohenlohers Johann Georg Christian Störl. Schwarzkopf, der also von dem Abgang des verhaßten Cousser keinen Vorteil hatte, zankte sich nun mit dem neuen Kollegen herum; er wurde noch bis 1714 aus Gnade beibehalten und dann pensioniert, was ihn jedoch nicht hinderte, gegen seinen Nachfolger Intrigen zu spinnen. Störl erhielt 1707 die Direktion der Stiftskirchenmusik übertragen. Denn inzwischen — am 12. Februar 1706 — war Johann Christoph Petz zum Oberkapellmeister und Expeditionsrat ernannt worden. Er bezog zusammen mit seiner Tochter, einer Sängerin, 2000 Gulden Gehalt. Außerdem wirkte bis 1710 in Stuttgart die früher in Braunschweig engagierte Opernvirtuosin Pauline Keller. Im Jahre 1715 bestand die Kapelle aus 45 Mitgliedern, darunter die Sängerinnen Petz, Kornbeck und Schmidbauer. 1717 waren es vier Sängerinnen, ferner zwei Altisten, zwei Tenöre und ein Baß. Die beste Stimme hatte damals Frau Rueff, die aber hauptsächlich als Kirchen- und Kammersängerin verwendet wurde und in der Oper nur im Chor mitgesungen zu haben scheint. Unter den Orchestermitgliedern ragte Stefan Freudenberg hervor. Von 1718 bis 1722 war der italienische Kontraaltist Pietro Felice Maffei engagiert. 1709 reiste der Tanzmeister Courcelles nach Paris zurück. An seine Stelle trat 1710 Lasale, der jedoch 1713 durchging. Am 28. August 1714 wurde der jüngere Courcelles zum Tanzmeister angenommen. Wir hören gelegentlich davon, daß in jenen Jahren Ballette und Singspiele aufgeführt wurden, ohne uns jedoch einen rechten Begriff von der Stuttgarter Oper unter Petz' Direktion machen zu können. Seitdem eine ständige französische Komödiantentruppe am Hofe Darstellungen gab, hatte der Oberkapellmeister auch die dazu gehörigen musikalischen Partien zu leiten.

1716 muß Petz abgegangen sein. Am 25. Februar dieses Jahres wurde wenigstens der bisherige Direktor der Bayreuther Oper Philippo Scandalibene, ein Kastrat, zum Kammermusiker und wohl gleichzeitig zum Opernleiter angenommen. Er verließ jedoch schon wieder im November Stuttgart. Statt seiner engagierte man am 19. November 1716 einen andern Italiener, Giuseppe Antonio Brescianello, mit dem Gehalt von 1000 Gulden als „directeur de la Musique und mâitre des concerts“. Er verhalf der italienischen Oper, durch die damals allerwärts die deutsche verdrängt wurde, auch am württembergischen Hofe zur Alleinherrschaft. Bis dahin scheinen — mit Ausnahme von „Floridaspe“ — alle Vorstellungen in deutscher Sprache stattgefunden zu haben. Zum Karneval 1718 wurde eine Pastorale Brescianellos einstudiert, worin Maffei die Hauptrolle sang. Im gedruckten Buche gab man, um dem Publikum das Verständnis zu ermöglichen, wieder eine deutsche Übersetzung dem italienischen Texte bei.

Im Jahre 1718 bat Brescianello vergeblich um den unbesetzten Posten des Oberkapellmeisters. Bald erwuchs ihm in der Person Reinhard Keisers ein gefährlicher Nebenbuhler, und zwischen den beiden entbrannte nunmehr ein heißer persönlicher Kampf um die Leitung der Stuttgarter Kapelle und Oper, der sich zugleich zu einer Entscheidungsschlacht zwischen welscher und deutscher Kunstübung am württembergischen Hofe zuspitzte. Keiser (um 1673—1739), Sachse von Geburt, einer der fruchtbarsten und beliebtesten deutschen Opernkomponisten seines Zeitalters, war jahrelang an der Spitze der Hamburger Oper gestanden und hatte diesem berühmten Unternehmen den Stempel seines reichen Geistes aufgedrückt. 1718 verließ er seine zweite Vaterstadt, nachdem er dort, nicht ohne eigene Schuld, einen Teil seines Ansehens eingebüßt hatte. Jahrs darauf traf er mit dem Titel eines Mecklenburgischen Hofkapellmeisters, aber ohne Amt und Geld, in Ludwigsburg ein; dorthin war 1718 das württembergische Hoflager ständig verlegt worden. Im August 1719 brachte er vor dem Herzog einige seiner Kompositionen in der Kirchen- und Kammermusik zu Gehör und ließ im unweit von Stuttgart gelegenen Schlosse zu Stetten, wo damals Eberhard Ludwigs Freundin, die unter ihrem Mädchennamen Grävenitz bekannte Landhofmeisterin Gräfin von Würben, residierte, eine eigens von ihm auf das Ludwigsfest (25. August) gefertigte Serenata aufführen. Obgleich „in großer Konfusion produziert“, gefiel das musikalische Schäferspiel doch dem Herzog so wohl, daß er es in Ludwigsburg wiederholt haben wollte. Keiser, der im Gasthof auf Pump lebte, mußte auf rasche Entscheidung bedacht sein; er bat in einer Eingabe vom 19. September 1719 entweder um Anstellung als Oberkapellmeister oder um Abfertigung. Die Verhandlungen zogen sich jedoch in die Länge, und auch als er am 27. November sein Gesuch dringend wiederholte, blieb er ohne endgültige Antwort. Erst am 23. Februar 1720 erfolgte eine Resolution Serenissimi, daß Keiser mit der mageren Summe von 200 Gulden gänzlich abzufinden sei. Trotzdem gab der Meister die Hoffnung noch nicht auf, sein Ziel zu erreichen,

und verweilte bis Anfang 1721 am württembergischen Hofe. Im November 1720 studierte er abermals eine von ihm komponierte Serenata im Stuttgarter Lusthaus ein, und es mag wohl sein, daß er auch noch mit anderen theatralischen Aufführungen dem Herzog, wie man damals zu sagen pflegte, aufgewartet hat.

Keiser hatte nicht nur die geschlossene Partei der deutschen Hofmusiker hinter sich, die sehnlich die Anstellung des genialen Landsmannes wünschten, sondern besaß auch an der evangelischen Geistlichkeit einen starken Rückhalt. Der katholische Brescianello war dieser ein Dorn im Auge, und am 10. Dezember 1720 beschwerte sich der fürstliche Hofprediger und Beichtvater Eberhard Friedrich Hiemer, daß in der Kirche an Festtagen „lateinische, mithin unverständliche, ja gar theatralische, mithin gewiß ärgerliche Musiken" aufgeführt worden seien. Er fragte daher an, ob nicht „der noch hier seiende und besonders wegen der Kirchenmusik berühmte Kapellmeister Keiser" zum Weihnachtsfest „sich mit einer guten und zur Andacht gerichteten Komposition gefaßt machen" solle, wozu er, Hiemer, ihm mit einem christlichen Text an die Hand gehen könne und wolle. Der Herzog selbst und seine nächste Umgebung waren es, die zuletzt für die Italiener entschieden. Keiser, der es in der Verschlagenheit seinen Feinden nicht gleich tun konnte, scheint sich selber im Lichte gestanden zu haben. Von starkem Künstlerbewußtsein getragen, ließ er in seinem Benehmen leicht jede Rücksicht und Vorsicht außer acht und wußte sein leidenschaftliches Naturell nicht zu zügeln. Seine ungeordnete Lebensweise hätte ihm wohl kaum geschadet. Die Spaltungen in der Kapelle scheinen zu unleidlichen Wirrnissen geführt zu haben. Im August 1720 mußte Brescianello Vorschläge zur Wiederherstellung geordneter Zustände in der Körperschaft machen. Und am 1. Februar 1721 ernannte der Herzog, um dem grausamen Spiele ein Ende zu bereiten, den Italiener zum Oberkapellmeister. Keiser hätte sich, nachdem die Sache für ihn doch einmal verloren war, wenigstens einen anständigen Abgang sichern sollen. Statt dessen schimpfte er, einen üblen Beweis deutscher Künstlerwürde gebend, auf seinen siegreichen Nebenbuhler so heftig, daß er sich eine Beleidigungsklage zuzog. Er wurde einige Tage in Arrest gesetzt und mußte Brescianello Abbitte tun. So nahm eine an sich rühmliche Episode in der Geschichte der württembergischen Oper ein klägliches Ende.

Unter Brescianello, der ohne Zweifel ein tüchtiger Kapellmeister war, erreichte die Kapelle Eberhard Ludwigs, in der allerdings die Ausländer mehr und mehr die Oberhand gewannen, ihren höchsten Stand. Allmählich stieg sie insgesamt auf 57 Köpfe, in welche Zahl jedoch manche alte, wenig brauchbare Musiker einbegriffen waren. Im September 1724 wurde der Kammermusiker César d'Aumale, auch des Essarts genannt, zum Konzertmeister befördert, doch mit der Verpflichtung, nach wie vor auf der Bühne mitzuagieren. Als dieser 1731 abging, erhielt Stefan Freudenberg seinen Posten. Im Januar 1725 nahm man Alessandro Toeschi zum zweiten Konzertmeister und seine Frau zur Kammersängerin an; sie starb jedoch schon nach wenigen

Jahren. Zweite Sängerin war Frau Eisentraut, die seit 1721 mit ihrem Mann, einem Kammermusiker, angestellt war. Die letzte hervorragende Kraft, die zu Herzog Eberhard Ludwigs Lebzeiten gewonnnen wurde, war der seit 1733 engagierte Violinist Johann Wolfgang Kleinknecht aus Ulm.

Im Jahre 1730 wurde in der Organisation des württembergischen Opernwesens eine wichtige Änderung getroffen, indem nach dem Beispiele anderer Höfe zum ersten Male an seine Spitze ein Kavalier trat. Bis dahin hatten Hofmusik wie Schauspiel unmittelbar unter dem Oberhofmarschallamte gestanden, und ein Beamter desselben, seit 1714 Hofrat Johann Bernhard Pfau, hatte alle einschlägigen Verwaltungsgeschäfte geführt. Durch Dekret vom 19. Mai 1730 wurde Kammerjunker Baron Christian Adolf von Ziegesar auf seinen Wunsch Musikdirektor. Jahrs darauf wurde er zum Kammerherrn und wirklichen Obermusikdirektor befördert. Doch hing die neugeschaffene Hofcharge vom Oberhofmarschallamt ab und stand nicht unmittelbar unter dem Fürsten. Die Einrichtung bewährte sich indessen nicht. Nach dem Geschmacke des Oberkapellmeisters Brescianello war das Vorhandensein einer Zwischenstufe zwischen ihm und dem Oberhofmarschallamte ganz und gar nicht. Er beschwerte sich, daß er von Ziegesar, der einen Haß auf ihn geworfen habe, schikaniert werde, und reichte im November 1732 sein Entlassungsgesuch ein. Im folgenden Jahre beklagte sich sogar die ganze Kammer- und Hofmusik über den Herrn Obermusikdirektor wegen „schlechten Traktaments". Nach dem Regierungswechsel wiederholten sich sofort die Beschwerden, und wirklich wurde unter Karl Alexander wieder der alte Zustand hergestellt.

Wendepunkte in den äußeren oder inneren Verhältnissen des württembergischen Herzogtums pflegten naturgemäß auch die ganze Hofhaltung zu beeinflussen. So zog im Jahre 1731 der Sturz der bis dahin allmächtigen Grävenitz, durch die auch die öffentlichen Redouten in Stuttgart seit 1715 aufgekommen waren, eine Verminderung des Prunks und der Verschwendung nach sich. Bereits 1727 hatte der Herzog verheißen, sich mit einem jährlichen Besoldungsetat von 14000 Gulden zu begnügen; aber erst 1731 kam es zu einer Erfüllung des Versprechens, indem „zur Erleichterung des Kirchenkastens" eine Ermäßigung des Budgets durch Reduktion der Gehälter, wenn auch nicht bis zu 14000 Gulden, eintrat.

Schon vorher hatte sich die Lage der Hofmusik durch die Verlegung der Residenz nach Ludwigsburg ungünstiger gestaltet. Die Künstler zogen das größere und unterhaltendere Stuttgart dem erst im Entstehen begriffenen Ludwigsburg vor und behielten dort, so lange es anging, ihren Wohnsitz. Die regelmäßige Beförderung zu den in Ludwigsburg stattfindenden musikalischen und theatralischen Aufführungen hatte jedoch mancherlei Unzuträglichkeiten im Gefolge, und die Kosten für Pferde und Wagen zur Her- und Hinfahrt summierten sich gewaltig. So wurden durch ein fürstliches Dekret vom 18. Juli 1728 sämtliche Musiker bei Strafe der Kassation angewiesen, ihren ständigen Wohnsitz in Ludwigsburg zu nehmen, und alle Einwände dagegen blieben erfolglos.

Welche Opern in den letzten Jahren Eberhard Ludwigs unter Brescianellos Direktion gegeben worden sind, ist mit einer einzigen Ausnahme unbekannt. Regelmäßige Operntage waren in das damalige Wochenprogramm der Karnevalslustbarkeiten noch nicht eingefügt; vielmehr bildeten solche Veranstaltungen immer noch eine festliche Ausnahme. Zur Karnevalszeit 1726 wurde eine Oper „Pyramus und Thisbe" eingeübt, über die wir näher unterrichtet sind. Der Italiener Giovanni Schiavonetto — wohl identisch mit einem Oboisten dieses Namens, der sich etwas später in der Kapelle nachweisen läßt — nahm die Oper in Entreprise und leitete sie in dekorativer wie musikalischer Hinsicht. Ob er auch der Komponist gewesen ist oder Brescianello, muß dahingestellt bleiben. Die zwei männlichen Solorollen Piramo und Alceste waren mit Ledessar und Ricci besetzt, die zwei weiblichen Tisbe und Licori mit den Damen Pilotta und Eisentraut. Licori hätte eigentlich Madame Toeschi singen sollen, die jedoch durch nahe bevorstehenden Familienzuwachs verhindert war. Der Chor bestand aus zwei Diskantistinnen, zwei Altisten, vier Tenoristen, zwei Bassisten und den Kapellknaben. Für das Ballett standen vier Tänzerinnen zur Verfügung. Die Ausstattung kostete im ganzen 3188 Gulden 48 Kreuzer. Die Kostüme wurden besonders prächtig hergestellt. Auch die Dekorationen blieben nicht dahinter zurück. Die eine bestand aus lauter Buschwerk, worin zerstreute Hütten lagen, und in der Ferne eröffnete sich der Ausblick auf die Stadt Ninive; eine andere stellte das Grabmal des Königs Ninus dar, zu dessen Füßen ein Wasserbach rann. Daß der Löwe bei einer Komödie von Pyramus und Thisbe nicht fehlen durfte, versteht sich von selbst.

Am 31. Oktober 1733 schied Herzog Eberhard Ludwig aus dem Leben. Auf ihn folgte sein Vetter Karl Alexander von der Winnentaler Linie. Unter dem Einfluß des auf Sparsamkeit bedachten Geheimerats und Obermarschalls Friedrich August von Hardenberg fand anfangs eine weitere beträchtliche Reduktion des Musik- und Theaterbudgets statt. Bald jedoch mußten Hardenberg und seine Gesinnungsgenossen dem jüdischen Finanzkünstler Süß Oppenheimer und dessen Kreaturen weichen, und da diese dem Herzog bereitwillig das nötige Geld für seine Vergnügungen beschafften, so nahm zuerst die Kapelle und schließlich auch die Oper wieder einen neuen Aufschwung. Beim Tode Karl Alexanders war der Besoldungsetat sogar bis auf 36754 Gulden, das Personal auf 63 Köpfe gestiegen. Nach dem Staatshandbuche von 1736, dem ersten für Württemberg, war das Orchester ziemlich stark besetzt: außer dem Oberkapellmeister Brescianello mit vier Konzertmeistern, darunter Johann Daniel Hardt, der später Kapellmeister werden sollte, und mit 19 weiteren Mitgliedern, wozu sich sechs Hoftrompeter, ein Hofpauker und die „rote Leibbande" genannten Hautboisten gesellten. Aber die Gesangskräfte beschränkten sich, von den Kapellknaben abgesehen, auf sieben; die Opernvirtuosen waren offenbar nach dem Tode Eberhard Ludwigs entlassen worden. Zum ersten Male scheint wieder im Jahre 1736 eine Oper aufgeführt worden zu sein — in

Stuttgart, wohin der neue Herzog die Residenz alsbald zurückverlegt hatte. Damals erhielt der Konzertmeister Toeschi die Erlaubnis, eine italienische Oper zu entreprenieren. Und zwar wurde, im Gegensatz zu den vorhergehenden und nachfolgenden Zeiten, ein Publikum gegen Eintrittsgelder zugelassen. Die Logen in der ersten Etage kosteten drei, in der zweiten zwei, in der dritten anderthalb Gulden, ein Parterreplatz 20 Kreuzer. In demselben Jahre 1736 verschrieb sich der Herzog durch Vermittlung des Hauptmanns Venturini, eines Glieds dieser in Ludwigsburg ansässig gewordenen Familie, eine italienische Operntruppe, die im August bei Hof eintraf. Sie bestand aus zehn Personen, darunter die Virtuosen Filippo Galetti und Staggi, die Sängerinnen Cantelli, Carolina Valvasori, Staggi, Margarita Furiosi, Carolina Tedeschini. Im November 1736 wurde noch der rühmlich bekannte Ricardo Broschi, der ältere Bruder des gefeierten Kastraten und Opernhelden Carlo Broschi (Farinelli), als Compositore di musica und zweiter Kapellmeister engagiert. Aus Frankfurt berief man, ebenfalls im November, den Theatermaler Innocente Bellavite, um das Stuttgarter Opernhaus, das lange unbenutzt gestanden hatte, neu einzurichten und auszuschmücken; der Kunstmaler Carlo Carlone arbeitete damals 15 Wochen lang an Fresken in diesem Theater. Das alles gab einen kleinen Vorschmack jener höchsten Blüte, zu der das Stuttgarter Kunstleben unter Karl Alexanders ältestem Sohne Karl Eugen gedeihen sollte. In dem neu ausgestatteten Komödienhause wurde mit den genannten Kräften zum Karneval 1737 Metastasios von unbekannter Seite vertonte Oper „Der in Syrien triumphierende Kaiser Hadrian“ mit Dekorationen Bellavites gegeben.

Die ganze Herrlichkeit zählte indessen nur nach Monaten. Der plötzliche Tod Karl Alexanders am 12. März 1737 bereitete ihr ein jähes Ende. Die vormundschaftliche Regierung für den minderjährigen Karl Eugen, an deren Spitze zunächst Herzog Karl Rudolf von Württemberg-Neuenstadt trat, betrachtete eine Heilung der arg zerrütteten Finanzen mit Recht als ihre oberste Aufgabe und schränkte deshalb die Hofhaltung aufs äußerste ein. Den „Operisten“ wie französischen Komödianten wurde auf 1. April 1737 gekündigt. Die Auszahlung der Gagen und Reisegelder ging in durchaus einwandfreier Weise vor sich. Auch sonst gab es noch mancherlei Rückstände zu begleichen. Die Künstler, die das Komödienhaus neu eingerichtet und ausgeschmückt hatten, waren noch nicht honoriert. Ebenso waren noch große Posten in Venedig für Opernkleider und falschen Opernschmuck unbezahlt. Man zog dafür des verstorbenen Herzogs „hinterlassene Schatulle“ mit heran. Im Dezember 1738 war die Opernkasse noch nicht einmal ganz ihren Verbindlichkeiten nachgekommen. Eine für die Betroffenen überaus harte Maßregel war es, daß am 30. April 1737 auch die gesamte Kapelle nebst Kammer- und Tafelmusik, unter dem Vorwand der Landes- und Hoftrauer, aufgelöst wurde. Doch stellte man wenigstens die Neueinrichtung einer kleinen Hofmusik in nahe Aussicht. Die sieben mageren Jahre für die Kunst in Württemberg hatten nunmehr begonnen.

2. Schauspielaufführungen.

Gottesdienst und Volksbelustigung sind die beiden Quellen, aus denen unser Drama seinen Ursprung ableitet. Die Geistlichkeit und der Bürgerstand haben es ins Leben gerufen, nicht die Fürsten. Aber als Förderer und Gönner des aufstrebenden Kunstzweigs gewannen sie doch auf ihn Einfluß, und sie konnten sowohl durch das moralische Gewicht ihres Beispiels als durch pekuniäre Unterstützung zu seiner Hebung beitragen. In der Tat blühten auch Mysterien, Schulkomödien und Bürgerspiele nicht zuletzt da, wo sie den Rückhalt höfischer Begünstigung fanden. Die erste — und vor der Reformation die einzige — Aufführung eines geistlichen Dramas, von der aus dem württembergischen Fürstentum berichtet wird, war ein 1502 zu Calw abgehaltenes Osterspiel, das den dortigen Stadtschreiber Oswald Kürsemann zum Verfasser hatte. Gegen zehntausend Menschen sollen zu dem Spektakel herbeigeströmt sein, und unter den vornehmen Zuschauern befand sich auch die Herzogin Elisabeth, geborene Markgräfin von Brandenburg, Gemahlin Herzog Eberhards II. von Württemberg, die viele kostbare Kleider zu dem Unternehmen geliehen hatte. Von ähnlichen geistlichen Spielen in der Hauptstadt Stuttgart haben sich keinerlei Spuren erhalten, wiewohl sie auch dort nicht ganz unterlassen worden sein dürften.

Die Reformation leistete der öffentlichen Darstellung biblischer Schauspiele in Schulen und auf Marktplätzen durch Laien gewaltigen Vorschub. Auch innerhalb des altwürttembergischen Herzogtums wie der neuwürttembergischen Gebiete begannen sich mit dem vorrückenden 16. Jahrhundert solche Aufführungen zu häufen. Herzog Christoph, der ja für die Befestigung und eigentümliche Ausprägung des evangelischen Wesens in seinem Lande das meiste geleistet hat, war ihnen keineswegs abhold. Im September 1558 brachte vor ihm und dem Hofe eine Gesellschaft „das Spiel Estra“ zur Darstellung, und Jahrs darauf sah er sich das von derselben Truppe im Lustgarten — offenbar auf einer Naturszene — gegebene „Spiel Tobie“ an, dessen Verfasser Balthasar Crusius gewesen sein dürfte. Der Herzog spendete den bürgerlichen Mimen jedesmal 30 Gulden. Seinem Sohne und Nachfolger Ludwig, der Frömmigkeit und Weltlust so geschickt zu paaren verstand, bereitete die dramatische Kunst noch größeres Vergnügen. Damals hatte diese in dem wenige Wegstunden von Stuttgart entfernt liegenden Städtchen Waiblingen eine bevorzugte Stätte gefunden, und die dortige Bürgerschaft, Schüler wie Erwachsene, entfaltete darin einen löblichen Eifer. Am Sonntag Lätare 1571 stellte sie mit großem Beifall die Historie „Vom jüngsten Gericht“ dar, eine zu jener Zeit in den verschiedensten Gegenden Deutschlands aufgeführte Tragödie unbekannten Ursprungs, worin vom Standpunkte der Abschreckungstheorie die Höllenqualen der Verdammten höchst drastisch ausgemalt waren. Der damals erst siebzehnjährige Fürst, der davon hörte, berief die Waiblinger Bürger nach Stuttgart, um die Vorstellung zu wiederholen. Auf dem Marktplatze wurde hiezu eine besondere Schaubühne errichtet. Aber oh weh! mitten während des Spiels stürzte das Gerüst ein, die Hölle

geriet in wirklichen Brand, die Teufel flohen im Schreck davon, Gott-Vater lief Gefahr, von seinem Throne in das Feuer hinabzufallen, weshalb er zornig zu murren begann, und unter dem Gelächter der Zuschauer endete das Stück. Trotz dieses kläglichen Ausgangs verehrte der Herzog den unglücklichen Mimen doch 20 Gulden. Im Juli des folgenden Jahres versuchte sich auch die Stuttgarter Bürgerschaft im Theaterspiel. Sie durfte vor Herzog Ludwig im Schloß (wahrscheinlich im langen Saale) die biblische Historie von dem keuschen Joseph aufführen, wofür sie 30 Taler geschenkt bekam. Später fand auf dem Marktplatz eine öffentliche Wiederholung statt. 1574 brachten die Stuttgarter Bürger eine Komödie von Adam und Eva zur Darstellung. Für das Jahr 1581 ist zum ersten Male eine Schülervorstellung in der Hauptstadt beglaubigt. Am 12. Mai gab der Pädagogarch Leonhard Engelhard mit seinen Zöglingen auf einer Schaubühne im Lustgarten die Geschichte des Tobias zum besten. Ob der Herzog dabei anwesend war, ist nicht überliefert. Dagegen wissen wir, daß er sogar den Aufführungen in den Klosterschulen seine Teilnahme schenkte. So führte er die fünf hessischen Brautwerber im Februar 1589 zuletzt nach Maulbronn, wo ihnen der Abt mit seinen Zöglingen eine — ohne Zweifel lateinische — Komödie vorspielen durfte. Im Jahre 1590 begab sich ein Teil des Hofes, Herzogin Ursula an der Spitze, samt Herren vom Konsistorium nach dem heute zu Groß-Stuttgart gehörigen Dorfe Untertürkheim, wo Pfarrer Thomas Birk die von ihm verfaßte, mit geistlichen Liedern vermischte, moralisch-didaktische Komödie von den gottesvergessenen Doppelspielern, ein roh gezimmertes, gegen den Spielteufel gerichtetes Machwerk, aufführen ließ. Außer Birks Schulkindern werden wohl auch junge Bürgersleute mitgewirkt haben, wie damals überhaupt Schul- und Volkskomödien ineinander übergingen. Die letzte derartige Vorstellung der Stuttgarter Bürgerschaft, von der sich die Kunde erhalten hat, fand 1607 unter und vor Herzog Friedrich I. auf dem hauptstädtischen Marktplatze statt: es war die Historie vom Erzvater Abraham Der große Krieg, der bald darauf über Deutschland und mit all seinen Greueln auch über Württemberg hereinbrach, nahm auf lange hinaus dem Volke die Lust am fröhlichen Theaterspiele.

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde die Landesuniversität eine Hauptstätte für Schüleraufführungen. Bald war die ganze Studentenschaft die Unternehmerin, bald wetteiferten die Stadtburschen, die Stipendiaten des evangelischen Stifts und die vornehmen Insassen des Collegium illustre untereinander in Sondervorstellungen. Gewaltige Antriebe empfing die Tübinger Schauspielkunst durch Nikodemus Frischlin (1547—1590), das glänzendste Dichtertalent, das Württemberg in jener Epoche hervorgebracht hat, einen der bedeutendsten und eigenartigsten Vertreter des Humanismus in Deutschland. Als einundzwanzigjähriger Jüngling wurde er auf eine außerordentliche Professur für Poetik und Geschichte an der Tübinger Hochschule befördert. Der Kollegen Neid und Angst, daß ihre Mittelmäßigkeit von dem Genie des Vorwärts-

stürmenden erdrückt werde, hinderte indessen sein Emporkommen, und er selbst, hitzig und unvorsichtig, charakterschwach und haltlos, wie er war, gab sich hundert Blößen. So konnte er sich trotz der Gunst Herzog Ludwigs nur bis 1582 in Tübingen behaupten. Nach zwei Jahren kehrte er in die Heimat zurück, empfing neue Zeichen der Huld von Seiten des Fürsten, konnte aber doch keine Professur mehr erlangen. Seine weiteren abenteuerlichen Schicksale endeten im Kerker der alten Feste Hohenurach, an deren Mauern er bei einem nächtlichen Fluchtversuch jämmerlich zerschellte.


Nicodemus Frischlinus/Poeta Tubing.

Dieser Mann, dessen Leben eigene Schuld ebensosehr wie fremde Lieblosigkeit verpfuscht hat, gehörte zu den beliebtesten dramatischen Dichtern seines Zeitalters, und in der Tat hat die damalige Literatur kaum etwas aufzuweisen, was seine Leistungen überragt. An modernen Ansprüchen darf ja freilich diese ganze Poesie nicht gemessen werden. Auch Frischlins Technik ist kindlich, seinen Handlungen fehlt es an fortschreitender Entwicklung wie an tragischer Verwicklung und damit an Spannung; von einer Charakterzeichnung der ernsthaften Hauptpersonen kann kaum die Rede sein. Nicht einmal da, wo die äußere Situation zur Ausmalung innerer Vorgänge geradezu herausfordert, läßt er die seelischen Kämpfe seiner Figuren an die Oberfläche treten. Desto mehr Gewicht legt er, dem Zeitgeschmack sich beugend, auf schöne Moralpredigten. Seine Rhetorik erhebt sich hin und wieder zu Kraft und Wärme. Der Hauptvorzug seiner Stücke liegt jedoch nach der humoristisch-satirischen Seite. Sie erfreuen nicht bloß durch einzelne ergötzliche Einfälle, sondern auch durch die Charakteristik der komischen Nebenpersonen, die ganz nach dem Leben geschildert sind. Je stärker der Eindruck ist, den man von Frischlins ursprünglichem Talent erhält, desto lebhafter muß man bedauern, daß diese Begabung für die deutsche Poesie fast völlig verloren gegangen ist.

Frischlin behandelte die Stoffe, die ihm am Herzen lagen, in der lateinischen Form und legte auf seine mehr gelegentlichen Erzeugnisse in der Muttersprache nur geringes Gewicht. Und doch ist seine deutsche Rede nicht ohne Schwung, klingen seine deutschen Reimverse gar nicht übel. Aber das Jahrhundert wollte es nun einmal so, und Frischlin war bei allen geistigen Vorzügen nicht der Mann, um wider den Zeitstrom zu schwimmen.

Nur drei deutsche Stücke von ihm haben sich erhalten: „Frau Wendelgard" und die beiden 1590 im Gefängnis entstandenen biblischen Spiele „Ruth" und „Die Hochzeit zu Kana". Indessen wurden seine lateinischen Dramen wenigstens durch deutsche Übersetzungen dem nicht humanistisch gebildeten Publikum zugänglich gemacht. Von der „Rebekka" sind beispielsweise nicht weniger als sechs Übertragungen bekannt geworden. Eine Anzahl Schauspiele Frischlins hat dessen Bruder Jakob Frischlin, ein geschmackloser Versschmied und unkritischer Polyhistor, verdeutscht. 1578/79 und wieder von 1581 bis 1594 Präzeptor in Waiblingen, stellte er sich an die Spitze des dortigen Schüler- und Bürgertheaters und agierte mit seiner Truppe bei Hochzeiten und sonstigen festlichen Anlässen vor hohen und niedern Standespersonen. Er studierte auch Stücke seines Bruders ein.

Nikodemus Frischlin selbst hat die Mehrzahl seiner Dramen bei Hof in Stuttgart oder Tübingen zur Aufführung gebracht. Er war ja dort in seinen glücklichen Zeiten nicht bloß um seiner poetischen Talente willen, sondern auch als wackerer Zechgenosse und lustiger Gesellschafter wohl gelitten. Er übte persönlich die Stücke ein — soweit sie in lateinischer Sprache abgefaßt waren, natürlich nur mit Studenten; für die deutschen könnte er auch Tübinger Bürger herangezogen haben. Er debütierte mit der lateinischen „Rebekka", die er zum Geburtstag Herzog Ludwigs am 1. Januar 1576 in Stuttgart darstellen ließ; er und seine „Agenten" empfingen dafür 40 Taler Belohnung. Man kann die Vorstellung zugleich als eine Art von Nachfeier zu Ludwigs erster Vermählung im vorhergehenden November betrachten, auf die sich einige Stellen der „Rebekka" beziehen lassen. Schon nach zwei Monaten wurde Frischlin mit seinen Schauspielern abermals an den Stuttgarter Hof berufen; vermutlich wurde sein verloren gegangener „Weingärtner", ein deutsch geschriebenes, derb humoristisches Volksstück, aufgeführt. 1577 gelangte seine biblische Komödie „Susanna", in deren komischen Szenen der Dichter über die geldgierigen Advokaten und betrügerischen Wirte herfällt, im lateinischen Originaltext zu Stuttgart vor Herzog Ludwig zur Darstellung. Zum Tübinger Universitätsjubiläum — es hatte einer Seuche halber vom Zentenarjahre 1577 in das folgende verlegt werden müssen — studierte Frischlin seinen lateinischen „Priscianus vapulans" ein, eine literarisch-grammatikalische Streitkomödie zugunsten des Humanismus gegen das mittelalterliche Latein. Die mit allgemeinem Beifall aufgenommene Vorstellung fand in Gegenwart des Hofes nach dem großen Mittagsmahle im Rittersaale des Tübinger Schlosses statt. Im Januar des folgenden Jahres wurde in Verbindung mit dem herzoglichen Geburtstag die

im vorhergehenden Sommer erfolgte förmliche Regierungsübernahme Ludwigs gefeiert. Auch dieses Fest mußte eine Dichtung Frischlins verschönen. Im langen Saale des Stuttgarter Schlosses ließ er vor dem Hof, den Prälaten und der Landschaft sein lateinisches Schauspiel „Hildegardis magna" in Szene gehen. Diesmal hatte er sich eine einheimische Sage zum Gegenstand auserkoren und ein Art von Genoveva, die Gemahlin Karls des Großen, in den Mittelpunkt der Handlung gestellt. Schon am 1. März desselben Jahres 1579 wurde Frischlin wieder nach Stuttgart befohlen. Es handelte sich um die Darstellung seiner deutschen Komödie „Frau Wendelgard", die von der Wiedervereinigung des Grafen Ulrich von Buchhorn mit seiner vielgetreuen Gemahlin erzählt, und in die mit köstlichem Humor gezeichnete oberschwäbische Bettler- und Gaunerexistenzen eingeflochten sind. Hieronymus Megiser aus Stuttgart, ein Lieblingsschüler Frischlins, nachmals Professor der Geschichte in Leipzig, spielte in dem Stücke unter andern mit. Besonderes Wohlgefallen fand Herzogin Dorothea, Ludwigs erste Gemahlin, an der „Frau Wendelgard", die ihr darum auch in der Buchausgabe von 1580 gewidmet ist. Fastnacht 1580 wurde zu Tübingen „vor Fürsten und Herrn", darunter wohl auch Herzog Ludwig selbst, „Phasma" aufgeführt, ein symbolisches Tendenzstück in lateinischer Sprache; worin Frischlin für das reine Luthertum gegen die Sektierer eine Lanze bricht und diese schließlich alle vom Teufel geholt werden läßt.

Frischlins Tübinger Händel und seine Entfernung aus Württemberg bereiteten diesen Theatervorstellungen ein vorläufiges Ende. 1584 zurückgekehrt, wurde er von Herzog Ludwig von neuem in Gnaden als Hofpoet angenommen. Für einen solchen war die Zeit günstig genug. Denn Jahrs zuvor war Herzogin Dorothea verblichen, und am 10. Mai 1585 feierte der Herzog seine zweite Hochzeit mit der Pfalzgräfin Ursula von Lützelstein. Als Festkomödie schlug Frischlin seinen „Julius redivivus" vor, der übrigens schon während des Dichters Landesabwesenheit nach dem Manuskript in Tübingen aufgeführt worden war. Dieses Drama ist Frischlins sorgfältigste und beste Leistung; ein Dutzend Jahre liegen zwischen dem ersten Entwurf und dem Druck. Er hat darin den patriotischen Gefühlen des deutschen Humanisten lebhaft bewegten Ausdruck verliehen. Cäsar und Cicero werden aus der Unterwelt nach Deutschland versetzt, um sich unter der sachkundigen Führung des Herzogs Hermann und des Poeten Eobanus Hesse von der Trefflichkeit der hier herrschenden Kulturzustände zu überzeugen; die Minderwertigkeit der romanischen Rasse wird an zwei kläglichen Vertretern derselben exemplifiziert. Die Wahl des Stücks wurde genehmigt, und die Festvorstellung nahm den erwünschten Verlauf. Frischlin scheint den Eobanus Hesse, sein idealeres Ebenbild, selbst gespielt zu haben. Da das Schauspiel im lateinischen Urtext gegeben wurde, rezitierten fünf jugendliche Herolde die in deutsche Reimverse gebrachten Inhaltsangaben der einzelnen Akte. Man griff auch sonst gerne zu diesem Auskunftsmittel, um lateinische Stücke nichtgelehrten Zuschauern wenigstens bis zu einem gewissen

Grade verständlich zu machen. Die Aufführung des „Julius redivivus" am 10. Mai 1585 bedeutete den Höhepunkt und zugleich den Abschluß der dramaturgischen Tätigkeit Frischlins im württembergischen Hofdienst.

Bis dahin hatte das ganze deutsche Bühnenwesen in den Händen von Dilettanten geruht; jetzt traten zum ersten Male Berufsschauspieler auf. Sie kamen aus England, wo man in der dramatischen Kunst den Deutschen weit vorausgeeilt war. Zunächst ließen sich einzelne englische Artisten sehen: Springer, Jongleure, Kraftmenschen, kurz fahrende Gaukler, wie sie ihr Wesen auf Jahrmärkten und Messen zu allen Zeiten getrieben haben. Suchten doch auch die regulären englischen Schauspielertruppen gelegentlich durch gymnastische und mimische Künste den Reiz ihrer Darbietungen zu erhöhen. Auf jene Vorboten folgten bald wirkliche Komödianten; 1586 spielten solche zuerst in Dresden und Berlin. Die Engländer nahmen ihren Weg anfangs nicht direkt über den Kanal, zogen vielmehr über Dänemark oder die Niederlande nach Deutschland; manchmal sind sie darum auch als niederländische Komödianten in der Überlieferung bezeichnet. Die fremden Mimen durchkreuzten das ganze Reich, spielten bald an den Fürstenhöfen, bald in den größeren Städten, namentlich den reichsfreien. Sie bedienten sich anfangs des Englischen, sahen aber frühzeitig ein, daß sie, um dauernd in Deutschland Fuß zu fassen, die Landessprache erlernen mußten. Fortan gaben sie ihre Vorstellungen in dieser, und da der Nachschub, der aus England kam, entfernt nicht genügte, ergänzten sich die Gesellschaften aus deutschen Elementen. Selbst in späteren Zeiten, als es in Deutschland längst keine englischen Künstler mehr gab, wurde die Beliebtheit des englischen Firmenschilds immer noch ausgebeutet — übrigens, insofern die Fremden die Lehrmeister der einheimischen Truppen gewesen waren, nicht ganz ohne Grund. So war allmählich ein Schauspielerstand in Deutschland entstanden. Wie fördernd dieser gewaltige Umschwung auf die dramatische Produktion wirken mußte, leuchtet ohne weiteres ein.

Zwei deutsche Fürsten, der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und der Landgraf Moriz von Hessen, beide selbst dramatische Dichter, nahmen sofort besonders angesehene englische Kompagnien in ihren Sold. Andre betätigten ihr Interesse an der neuen Kunst wenigstens dadurch, daß sie deren Vertreter vorübergehend an ihre Höfe zogen. Am württembergischen begegnen wir englischen Komödianten zum ersten Male im Frühjahr 1597. Vom 27. April bis 6. Mai hielt sich Herzog Friedrich mit seinem damaligen Gaste, dem Landgrafen Philipp von Hessen, in Tübingen auf. Dorthin ließ er die braunschweigischen Hofschauspieler, die gerade auf einer großen Kunstreise nach Süddeutschland begriffen waren, kommen. An der Spitze der zehn Personen starken Truppe stand Thomas Sackville, auch John Bosset genannt, selbst ein beliebter Komiker. Sie spielten im Kornhause fünf oder sechs Komödien, darunter eine „Susanna" (wohl die des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig) und erhielten 300 Gulden Belohnung. Die württembergische Haupt-

stadt bekam die ersten Berufskünstler vom 21. bis 31. Oktober 1600 zu sehen; welche Kompagnie es gewesen ist, steht nicht fest. Jedenfalls durften sie auch wieder vor Herzog Friedrich spielen; denn die Landschreibereirechnungen besagen, daß sie für eine vor dem Hof abgehaltene Komödie eine Verehrung von 50 Gulden erhalten haben. Die Engländer fanden bei hoh und niedrig viel Beifall „teils wegen artiger Invention, teils wegen Anmutigkeit ihrer Geberden, auch Zierlichkeit im Reden". Auf den vierzehnjährigen Valentin Andreä machte ihr Spiel so tiefen Eindruck, daß er in ihrer Manier zwei Dramen, 1602 „Esther" und 1603 „Hyazinth", verfaßte. Zu den Festlichkeiten am Stuttgarter Hofe im November 1603, als Lord Spencer die Insignien des Hosenbandordens überbrachte, fand sich abermals, wie schon früher erwähnt, eine englische Truppe ein, die aus vier musikalischen Virtuosen und zehn Schauspielern bestand. Letztere stellten die Komödie „Susanna" (gewiß wieder die des Braunschweigers) mit großer Kunst dar und ernteten dafür Lob und Lohn in Fülle. Es wird wohl die Gesellschaft gewesen sein, die John Fheer und Thomas Blackrende, bisher Mitglieder der Kompagnie Robert Brownes, 1703 neu gebildet hatten. Sie debütierte auf der Frankfurter Herbstmesse und durchquerte im Winter 1603/04 Schwaben und Franken.

In der ersten Hälfte des Mai 1609 eröffneten die neuen landgräflich hessischen Komödianten unter Rudolf Reeve, zehn Köpfe hoch, auch Musikanten darunter, eine süddeutsche Gastspielreise in Stuttgart. Da ihnen die Rentkammer eine Verehrung von 120 Gulden auszuzahlen hatte, so ist keine Frage, daß sie vor dem Jahrs zuvor zur Regierung gelangten Herzog Johann Friedrich gespielt haben. Zwischen Georgii 1613 und Georgii 1614 durften vor diesem Fürsten englische Komödianten, die letzten in Stuttgart nachweisbaren, nochmals etliche Stücke aufführen, wofür sie ein Honorar von 140 Gulden erhielten. Vermutlich war es die Truppe des John Spencer oder Junkers Hans Stockfisch, wie sein Bühnenname lautete, die damals in Süddeutschland Vorstellungen gab.

In demselben Zeitraume 1613/14 erscheinen auch die ersten französischen Komödianten am Stuttgarter Hofe — ziemlich spät, da anderwärts in Deutschland solche schon seit 1583 aufgetreten sind. Sie erhielten zu ihrer Abfertigung bei der Rentkammer 50 Gulden angewiesen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß es sich um die Gesellschaft des Pierre Gillet aus Paris handelt, die sich zu jener Zeit in andern süddeuschen Städten (Regensburg, Augsburg usw.) nachweisen läßt.

Erst geraume Zeit, nachdem die Schrecken des dreißigjährigen Kriegs überstanden waren, vernehmen wir wieder etwas von Schauspieltruppen am württembergischen Hofe. Im Oktober 1667 empfahl der Markgraf Ferdinand Maximilian von Baden eine Kompagnie, die ihn mit Repräsentierung und Agierung von Tragödien und Komödien in allem sehr kontentiert habe, an Eberhard III. von Württemberg. Ob der Herzog dieser Anregung Folge gegeben

hat, weiß man nicht. Dagegen finden wir an seinem Hofe im Frühjahr 1670 einen sonst unbekannten Kaspar Heilsberg als Veranstalter von Schauspielen, und auch am 6. und 13. November desselben Jahres wurden dort in Anwesenheit hoher fremden Herrschaften zwei „absonderliche Komödien“ — vielleicht noch von der gleichen Truppe — gegeben. Unter der vormundschaftlichen Regierung des Herzog-Administrators Friedrich Karl erhielt am 28. August 1680 Johann Velthens „berühmte Bande“, die vorher in Tübingen gespielt hatte, Erlaubnis, vier- bis fünfmal auf dem Herrenhause (dem auf dem Marktplatz gelegenen städtischen Kaufhause), doch nicht Sonntags, aufzutreten. Daß dieses denkwürdige Gastspiel auf eigenes Risiko des Prinzipals und nicht etwa infolge einer Berufung durch den Administrator unternommen worden ist, geht schon aus der Wahl des Schauplatzes hervor; doch ist es nicht ausgeschlossen, daß der theaterfreundliche Fürst oder seine Mitobervormünderin, Herzogin Magdalena Sibylla, die seine Geschmacksrichtung teilte, den Vorstellungen beigewohnt hat. Der letzteren überreichte der „Pickelhäring“ Christian Janetzky eine offenbar von ihm selbst verfaßte fünfaktige Komödie, „genannt die heillose Königin Odomire oder die lebendig begrabene Prinzessin Merolome“. Janetzky ist als Mitglied der berühmten Bande Velthens nachweisbar. Es ist demnach wohl möglich, daß seine „Heillose Königin Odomire“ 1680 in Stuttgart zur Darstellung gelangt ist. Das Stück, halb Liebesintrigenspiel, halb Haupt- und Staatsaktion, ist kindlich in seiner ganzen Anlage, wenn auch nicht gerade erfindungsarm. Der Aufputz mit antiker Mythologie, den der Autor seiner schwülstigen Prosa verliehen hat, läßt darauf schließen, daß er ursprünglich Student gewesen ist.

Von November 1682 bis Januar 1683 hielt sich der württembergische Hof eine aus zwölf Köpfen bestehende französische Gesellschaft, die außer den Reisekosten von und nach Straßburg wöchentlich insgesamt 150 Gulden Gage erhielt, und an deren Spitze ein in den Akten „Chino“ genannter Komödiant stand. Im Januar 1688 durfte sich eine wiederum unbekannt gebliebene deutsche Truppe kurze Zeit am württembergischen Hofe produzieren. Bei dem fragmentarischen Charakter unsrer Quellen muß man annehmen, daß diese zufällig nachweisbaren Vorstellungen nicht die einzigen gewesen sind, die unter dem Herzog-Administrator stattgefunden haben.

Herzog Eberhard Ludwig berief in der ersten Hälfte seiner selbständigen Regierung nicht selten deutsche Truppen, während in der zweiten die französischen ein vollständiges Übergewicht hatten. Von Lichtmeß 1698 an stand ein ganzes Jahr die aus zehn Männern und fünf Frauen bestehende Kompagnie Jakob Kuhlmanns aus Bautzen, der fast schon ein Menschenalter lang Wanderprinzipal gewesen war, für eine Jahresgage von 3000 Gulden insgesamt in württembergischen Diensten. Sie hatte jedenfalls Corneilles „Polyeucte“ auf dem Repertoire, von welchem Drama damals in Stuttgart eine deutsche Ausgabe veranstaltet wurde. In demselben Jahre 1698 wurde hier auch

Corneilles „Cid" gedruckt, diese Tragödie jedoch in französischer Sprache; trotzdem dürfte sie gleichfalls für die Zwecke der Kuhlmannschen Gesellschaft herausgegeben worden sein, da nicht anzunehmen ist, daß der Herzog sich neben dieser deutschen Kompagnie gleichzeitig noch eine französische gehalten hat. Jakob Kuhlmanns Truppe hatte auch einen Dichter in der Person des Schauspielers Philipp Kuhlmann bei sich. Wenigstens verfaßte er ein damals offenbar in Stuttgart dargestelltes, „Die verliebte Königin Artemisia oder Die heimliche Liebe" betiteltes „Freudenspiel". Er dedizierte bei seiner Abreise von Stuttgart ein handschriftliches Exemplar der Herzogin-Mutter Magdalena Sibylla, der wir schon wiederholt als Gönnerin der Schauspielkunst begegnet sind. Die Kuhlmannsche Komödie, deren Heldin mit jener durch die Errichtung des Mausoleums berühmt gewordenen karischen Königin Artemisia nicht viel mehr als den Namen gemein hat, ist ein fades und albernes Liebes-, Eifersuchts- und Intrigenspiel. Nach drei endlos scheinenden Akten gelingt es dem Autor endlich, die sechs kreuzweise ineinander verliebten Menschenkinder dreifach zu paaren. Unverkennbar trotz aller Verzerrung ist der Einfluß der französischen Tragiker, deren Stücke einen wesentlichen Bestandteil des Repertoires der Kuhlmannschen Bande ausgemacht haben müssen. Die Abfertigung dieser fand auf Lichtmeß 1699 oder bald darauf statt. Doch wurden ihre beiden hervorragendsten Mitglieder, Jakob Wilhelm Augustin und Johann Fromm, als Hofkomödianten beibehalten. Sie erhielten ein jährliches Wartegeld von je 100 Reichstalern zugesichert, dessen Auszahlung jedoch bald auf Schwierigkeiten stieß; dafür hatten sie auf Verlangen jederzeit nach Stuttgart zu kommen.

Während ziemlich undeutliche Spuren auf die Anwesenheit französischer Komödianten am württembergischen Hofe im Juni 1699 und im Januar 1701 hinweisen, kann kein Zweifel darüber bestehen, daß in den Jahren 1705, 1706 und 1707 zur Karnevalszeit Herzog Eberhard Ludwig wieder deutsche Künstler in seinen Sold genommen hat. Damit dürfte die 1706 in Stuttgart veranstaltete Ausgabe von Corneilles „Horace" in französischer Sprache zusammenhängen; möglich aber auch, daß sie mit Rücksicht auf eine Liebhabervorstellung erschien. Wir hören, daß eine solche im Januar 1706 von den Kavalieren des Hofes vorbereitet worden ist, und das war auch sonst keine Seltenheit. Über die Truppen, die 1705 und 1706 bei Hof spielten, weiß man nichts Näheres, man müßte denn annehmen, daß Frau Katharina Velthen, die tatsächlich Anfang 1707 in Stuttgart war, auch schon in den beiden vorhergehenden Jahren dort tätig gewesen sei. Es ist sogar nicht ganz unwahrscheinlich, daß sie zwei fortlaufende Jahre, etwa von Lichtmeß 1705 bis Lichtmeß 1707, mindestens aber eines (1706/07) angestellt war; denn die verabredete Gage von 3000 Gulden, um die sie sich noch im April 1707 zu verwehren hatte, entspricht dem Gehalt, den einst die Kuhlmannsche Truppe für ein Jahr bezogen hatte. Jedenfalls genossen die Stuttgarter eine Zeitlang die verhältnismäßig besten Darbietungen im Bereiche der damaligen deutschen Schauspielkunst. Frau Velthen, die 1693

nach dem Tode ihres Gatten die Leitung der „berühmten Bande“ übernommen hatte, war nach Kräften bemüht, die guten Überlieferungen Johann Velthens aufrecht zu erhalten. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß ein Lukas Gottfried Eberl in Nürnberg die Funktionen eines württembergischen Agenten versah und dem Hofe das Engagement von Wandergesellschaften vermittelte.

Am 3. September 1711 verfügte Herzog Eberhard Ludwig, französische Komödianten seien unfehlbar beizuschaffen; um die nötigen Mittel dazu aufzubringen, müsse man entweder Eintrittsgelder jedermann ohne Unterschied abfordern oder das Kupferdach über dem neuen Bau abheben. Dem seltsamen Einfall, das Dach des berühmten Schickhardtschen Gebäudes zu versilbern, wurde schwerlich ernsthaft nähergetreten. Aber auch die von dem Fürsten vorgeschlagenen, für jene Zeit sehr hohen Eintrittspreise (zwischen einem Gulden und 15 Kreuzern) hätten kaum den erhofften Gewinn abgeworfen. So unterblieb vorderhand die Berufung von Franzosen, weil sich das Unternehmen eben nicht finanzieren ließ. Dafür nahm Eberhard Ludwig noch einmal eine deutsche Kompagnie in Dienste — weniger aus Vorliebe für die einheimische Schauspielkunst, als aus dem einfachen Grunde, weil diese ungleich billiger war als die ausländische. Und zwar fiel seine Wahl auf die Mecklenburgischen Hofkomödianten unter Johann Kaspar Hacke. Früher Barbiergeselle in Dresden, war Hacke Harlekin bei der Truppe der Witwe Elenson geworden und gewann mit der Hand dieser geschäftstüchtigen, in der Wahl ihrer Mittel freilich wenig gewissenhaften Frau die Prinzipalschaft. Im Jahre 1711, dem Krönungsjahre Kaiser Karls VI., hatte in Frankfurt a. M. die Elenson-Hackesche Truppe über ihre Konkurrentin, die der Witwe Velthen, vollständig gesiegt und glänzende Einnahmen erzielt. Am 29. Dezember 1711 schloß Hacke in Frankfurt mit dem württembergischen Hofe einen Vertrag ab. Das auf den Januar verabredete Gastspiel verzögerte sich jedoch bis zum Frühjahr 1712. Im April und Mai spielte die aus 22 Mitgliedern bestehende Gesellschaft in Stuttgart. Sie erhielt außer freier Reise auf württembergischem Gebiet und einigen weiteren Bezügen wöchentlich 210 Gulden Gage. Dafür durfte jedoch nur der Hof und was zu ihm gehörte freien Eintritt beanspruchen; Bürger wie Fremde hatten zu bezahlen. Auch mußte das Theater samt Beleuchtung und Musik gestellt werden. Über die Stücke, die damals in Stuttgart zur Darstellung gelangten, ist lediglich nichts bekannt. Harlekinaden nahmen jedenfalls unter den Darbietungen dieser Truppen, die an künstlerischer Bedeutung beträchtlich unter der Velthenschen stand, den breitesten Raum ein.

Nun ließ sich aber der Herzog durch nichts mehr von dem Plane abbringen, französische Komödianten in seine Dienste zu nehmen. Der Geheimerat tat sein möglichstes, um das kostspielige Unternehmen zu hintertreiben. Er beschränkte sich nicht darauf, die finanziellen Gründe ins Feld zu führen, sondern beging auch die grobe Taktlosigkeit, an die Trauer um die kürzlich heimgegangene

Herzogin Magdalena Sibylla, die Mutter Eberhard Ludwigs, zu erinnern. Als das Engagement bereits in Kraft getreten war, suchte es die Rentkammer noch rückgängig zu machen. Diesmal blieb jedoch der Herzog fest. Somit begann vom Jahre 1714 an eine Alleinherrschaft der französischen Komödie am württembergischen Hofe, die — allerdings mit wiederholten mehrjährigen Pausen — bis zum Jahre 1737 währen sollte.

Ein guter Teil der Geschichte dieser Theaterepoche — nur nicht eben ihr erbaulichster — dreht sich um das Geldwesen. Nur mit unendlichen Schwierigkeiten und Verdrießlichkeiten konnten die Besoldungen der Komödianten, die — neben den Reisegeldern — 7000 bis 8500 Gulden jährlich, 5000 bis 7000 halbjährlich betrugen, und die Kosten für Einrichtung der Theater, Herstellung der Dekorationen, Entlohnung der Handwerker, Beleuchtung usw. aufgebracht werden. Hier fehlte der Rückhalt des soliden Kirchenkastens, der für die Gagen der Hofmusik aufkam; man war ganz auf die Rentkammer angewiesen, in deren Kasse stets Ebbe herrschte, und deren Wille überdies nicht der beste war, weil dem mit pietistischen Elementen zersetzten altwürttembergischen Beamtentum das Komödienspiel wenn nicht als Teufelswerk, so doch als verwerflicher Luxus galt. Alle Dekrete und Anweisungen, Befehle und Drohungen des Herzogs blieben fruchtlos, und seinem Wunsche, einen bestimmten Fonds zur Befriedigung der Schauspieler ausfindig zu machen, setzte die Rentkammer ein hartnäckiges „Unmöglich" entgegen. Man versuchte allerhand Kunststücke, um der Schwierigkeiten Herr zu werden. Bald akkordierte man mit der Truppe als solcher, bald mit ihren einzelnen Mitgliedern. Seit 1723 wurde das Arrangement getroffen, daß die Gehälter nicht mehr direkt von der Rentkammer, sondern von der Hofkasse ausbezahlt werden sollen, an welche jene die entsprechenden Gelder zu liefern habe. Dies geschah jedoch so unregelmäßig, daß mit der Änderung nichts gewonnen war.

Die Künstler befanden sich in der Tat in einer bemitleidenswerten Lage. Sie mußten jahrelang auf Bezahlung warten, und ihre berechtigten Klagen und Beschwerden nahmen kein Ende. Auch die Vermittlung der „Frau Landhofmeisterin", der Grävenitz, wurde angerufen. Die Schauspieler konnten von Stuttgart nicht loskommen, da sie bar Geld zur Reise nicht besaßen und ihrerseits wieder tief in Schulden steckten. Häufig mußten sie ihre ganze Habe samt ihrer Theatergarderobe verpfänden, und man hatte Mühe, die zu den Vorstellungen nötigen Kostüme wieder einzulösen. Denn die Schauspieler hatten für diese, abgesehen von den Ballettkleidern, selbst zu sorgen. Kein Wunder, daß es mehr als einmal zu Widersetzlichkeiten kam. Wiederholt weigerten sie sich aufzutreten, ehe man ihre Forderungen beglichen habe. Man bedrohte sie dann mit Verhaftung, und die halsstarrige Madame Neveu wurde im Dezember 1724 wirklich mit Zimmerarrest bestraft. Auch die Lieferanten streikten, und der Lichtermacher erklärte schließlich, ohne Barbezahlung nichts mehr liefern zu wollen. Der arme Hofrat Pfau mußte mehr als einmal Vorschüsse aus seinem eigenen

Beutel geben, um die Aufführungen überhaupt zu ermöglichen, und auch sonst griff man wiederholt zu der verzweifelten Auskunft, bei Privatleuten Darlehen aufzunehmen. Erst seit 1728 gelangte man zu geregelten Finanzzuständen im Theaterwesen. Von da an hören die Beschwerden über unpünktliche Auszahlung der Gagen auf. Das hinderte die Komödianten jedoch nicht am Schuldenmachen, und es war eine fortgesetzte Sorge des Oberhofmarschallamts, daß die württembergischen Untertanen nicht durch die Fremden in Schaden kamen.

Das Hoftheater war in jenen Zeiten durchaus ambulanter Natur und hatte die häufig und rasch wechselnden Aufenthalte des Fürsten, der nirgends seine gewohnten Vergnügungen entbehren wollte, zu teilen. Das vermehrte die Kosten beträchtlich und führte zu allerhand Unzuträglichkeiten. In Stuttgart hatten die Komödianten anfangs vertragsmäßig Freiwohnung zu beanspruchen. Sie wurden in Bürgerquartiere gelegt, und es ging dabei kaum je ohne Reibereien ab. Deshalb bezog man seit 1715 die Stuttgarter Wohnungsmiete sowie die gesamte Verpflegung in ihre Gagen ein. Fortan hatte man nur noch für ihre Unterkunft außerhalb der Hauptstadt zu sorgen. Man logierte sie in herzoglichen Schlössern oder öffentlichen Gebäuden ein, wo sie manchmal übel hausten. Nachdem der Herzog seinen Hofhalt ganz nach Ludwigsburg verlegt hatte, behielten die Schauspieler zunächst noch ihren ständigen Wohnsitz in Stuttgart bei. Die Hin- und Herreise war jedoch zu umständlich und kostspielig, und so mußten die Franzosen, gleich der Hofmusik, seit 1728 in Ludwigsburg wohnen, wie ungern sie es taten.

Die Beförderung der in bezug auf Massenentfaltung, Dekorationen, Maschinen und Kostüme weit anspruchsloseren Komödie war viel einfacher zu bewerkstelligen als die von Oper und Ballett. Darum konnten die Schauspieler auch an Orte mitgenommen werden, wo der Hof nur ganz kurz verweilte. Ebenso bedurfte es zur Entfaltung ihrer Kunst keiner geräumigen Schauspielhäuser. Ein Saal, wie er sich in jedem Lustschlosse vorfand, genügte, um ihre bescheidene Szene aufzuschlagen. In Stuttgart wurde gewöhnlich in dem 1774 eingerichteten Komödienhaus (dem früheren Armbrusthaus), ausnahmsweise im Lusthaus gespielt; unter Karl Alexander fanden mitunter auch intime Vorstellungen in einem Raume des Schlosses statt, ja es kam vor, daß dieser Fürst, wenn er krank war, sogar vor seinem Bett Komödien darstellen ließ. 1713 wurde auch in Ludwigsburg für die französischen Komödianten ein nicht näher bekanntes Theater hergestellt. An Stelle dieses offenbar improvisierten Kunsttempels trat 1722 das bescheidene Komödienhaus gegenüber dem Sternenfelsischen Bau. Im Januar 1728 wurde das neu aufgeschlagene niedliche Theater im Schloß in Betrieb genommen, das, im Laufe der Jahre mehrfachen Änderungen unterworfen, noch heute existiert, wenn auch nicht mehr benutzt wird. Das 1722 eröffnete Theatergebäude wurde nun verkauft. Doch scheint bald wieder neben dem Schloßtheater ein eigenes Schauspielhaus in Ludwigsburg wenigstens vorübergehend eingerichtet worden zu sein. Auch dort wurden mitunter Schauspielaufführungen

in den herzoglichen Privatgemächern veranstaltet. Außerhalb der beiden Residenzstädte mußten die Franzosen hauptsächlich sommers in den Badeorten Teinach und Wildbad spielen; in Teinach läßt sich ein besonderes Theatergebäude nachweisen. Ferner fanden in Urach, Kirchheim, Göppingen, Heidenheim, Waldenbuch Komödien statt; nach letzterem, unfern von Stuttgart gelegenen Städtchen, das ein herzogliches Jagdschloß hatte, wurde 1732 die Bühneneinrichtung des Kirchheimer Komödienhauses transportiert. Die Verantwortung für die Theatergebäude mit allem, was dazu gehörte, trug der sogenannte Ballettschneider, bis 1730 der schon erwähnte Baumann und dann dessen Nachfolger Jakob Andreas Heim; da von den Komödianten nicht immer zum besten mit dem herzoglichen Eigentum umgegangen wurde, gab es für diesen Mann des Ärgers genug.

Am 12. April 1713 ließ Herzog Eberhard Ludwig mit Madame Anne Jouvenot und ihrem Schwager Préfleury einen Kontrakt abschließen, wonach die beiden eine zwölf Köpfe starke Truppe anzuwerben hatten. Im Januar 1714 traf diese endlich aus Paris ein, nachdem sie unterwegs vor dem Prinzen Eugen von Savoyen in Rastatt zweimal zu dessen voller Zufriedenheit gespielt hatte. Anfangs gab es unter den Franzosen viele Zwistigkeiten und infolge davon mancherlei Personalwechsel. Préfleury ging zuerst wieder ab. Dafür wurde das Ehepaar La Plante engagiert, so daß Ende 1714 die Kompagnie aus den Herren Beauvais, Bonneille (oder Bonneuil, eigentlich Nicolas Benard), Morencourt, Du Pille (Pil), Neveu, La Plante, Rosidor und den Damen Jouvenot Mutter und Tochter, Neveu, Bonneille, Gautier, La Plante bestand. Morencourt verließ noch in demselben Jahre Stuttgart. Zum Ersatz wurde im Juni 1715 La Roche nebst Tochter angenommen. Im März 1716 trat der Schauspieler Chanvers in das Ensemble ein. Die ersten Rollen lagen in den Händen Préfleurys, dann Rosidors, der bis April 1716 blieb. Morencourt, später La Roche war „le fils du roi“ und Liebhaber in Dramen jeder Gattung. Der Komiker Bonneille und Beauvais spielten die übrigen großen Partien. Du Pille machte den „second roi“. Er teilte sich ferner mit Neveu in die dritten Rollen in ernsten Stücken und in die Väter- und zweiten Rollen in komischen. La Plante vertrat dritte, vierte und fünfte Rollen in Tragödien und zweite Liebhaber in Komödien. Von den weiblichen Kräften verkörperte Mademoiselle Gautier, von deren Körperstärke und heftigem Temperament man sich Wunderdinge erzählte, die ersten Partien in allen ernsten Stücken. Sie wurde jedoch wegen ungebührlichen Benehmens gegen die Grävenitz bald wieder entlassen, kam ans Théâtre français und beschloß ihre Tage im Karmeliterkloster zu Lyon. Gleichfalls erste Rollen in Tragödien wie Komödien gab Madame Neveu. Madame Jouvenot spielte „la reine mère“ und teilte sich mit der Bonneille in die Charakter- und komischen Rollen; der letzteren fielen auch Vertrautenrollen zu. Ebenso der La Plante, die außerdem komische Charakterrollen und zweite „servante“ spielte, während die Tochter Jouvenot (eigentlich Louise

Heydecamp), seit 1719 Mitglied der Comédie Française, zweite Liebhaberin in den ernsten, „la jeune“ in den heiteren Dramen, zugleich aber auch Tänzerin war.

Auf Quasimodogeniti 1717 wurde die Truppe der Madame Jouvenot als solche aufgelöst. Der Herzog hatte jedoch bereits im vorhergehenden Oktober mit Bonneille einen neuen Vertrag abgeschlossen. Die Geldverlegenheiten waren diesmal jedoch so groß, daß er auf die Dienste der schon zusammengestellten Gesellschaft verzichten und Reugeld zahlen mußte. Erst im November 1719 wurden die französischen Vorstellungen am württembergischen Hofe unter Bonneilles Leitung wieder aufgenommen und bis zum Jahre 1725 ohne längere Unterbrechungen fortgesetzt. Die Truppe bestand anfangs aus den Herren Bonneille, Beauvais, Fourteville, Grand, Neveu Vater und Sohn, Morencourt und den Damen Bonneillle, Bonneille veuve mit Tochter, Fourteville, Neveu und Lolotte Benard. Nach Beendigung des Karnevals 1723 schieden Beauvais, Grand, das Ehepaar Fourteville und die Bonneille veuve mit Tochter aus, wofür Bonneille und sein Mitdirektor Morencourt die Herren Roncourt, Verneuille, Favier und die Damen Verneuille, Duclose und Neveu fille neu engagierten; ein Teil dieser Künstler kam aus Paris, ein andrer aus Lyon. Gerade in diesen Jahren erreichte jedoch die mißliche Finanzlage ihren Gipfelpunkt, und so mußte man es als einen außerordentlichen Glücksfall betrachten, daß der Hofkammerrat Johann Melchior Weißensee im August 1725 den Komödianten alle ihre Forderungen an den Herzog und die Rentkammer um 12470 Gulden abkaufte und sie bar bezahlte. Sie verließen nun alsbald das Land, und Eberhard Ludwig mußte die nächsten zweieinhalb Jahre auf diese Liebhaberei verzichten.

Im November 1727 wurde durch Vermittlung Bonneilles ein Mitglied der Truppe des Herzogs von Bourbon, namens Defforges, gewonnen, um eine vierzehn Köpfe starke Truppe anzuwerben, die unter sehr vorteilhaften Bedingungen vom 1. Januar 1728 an zehn Wochen lang in Ludwigsburg spielte. Das Ehepaar Defforges war wohl dasselbe, das später zu den vorzüglichsten Mitgliedern der französischen Hofbühne Friedrichs des Großen gehörte, wie wir überhaupt an den verschiedenen deutschen Höfen immer wieder denselben Komödiantennamen begegnen. Nach Ablauf dieses Kontrakts traf der Herzog mit den Komödianten Defforges, Boyer und Loinville ein neues Abkommen. Diese drei und ihre Gattinnen, die bei der bisherigen Gesellschaft die ersten Rollen gespielt hatten, sowie die Herren Beauvais und Chateauneuf sollten in Diensten bleiben, die sechs übrigen unzulänglichen Kräfte durch andre ersetzt werden. Die also neugebildete Truppe spielte vom 1. Oktober 1728 wieder ein halbes Jahr lang am Ludwigsburger Hofe. Ihre Abfertigung am 31. März vollzog sich diesmal ordnungsgemäß. Im Mai des folgenden Jahres durfte nochmals eine deutsche Gesellschaft vor dem Herzog ein kurzes Gastspiel erledigen. Es war die Kompagnie Leonhard Andreas Denners des ältern, der vor seiner selbständigen Prinzipalschaft zu den Fahnen der Frau Velthen geschworen hatte. Bonneille,

der auf seine alten Tage eine Kastellansstelle in Mömpelgard erhalten hatte, mußte für den Herbst 1731 wieder eine französische Kompagnie ausfindig machen. In Grenoble engagierte er eine solche, die unter der Direktion Bergers stand. Sie blieb — allerdings mit mannigfachem Personalwechsel — bis zum Tode Karl Alexanders am württembergischen Hofe. Wesentlich zahlreicher als die bisherigen Gesellschaften, bestand sie ursprünglich aus folgenden Mitgliedern: Berger mit Frau und Tochter, Ferronnais mit Mutter, Tanzmeister Boyer mit Frau, Bonier mit Frau, Mademoiselle Forat, Louis de l'Isle mit Frau, Le Vieux, Chateauneuf, Labat, Beauvais mit Frau, Dachon mit Frau. Bonneille, der nun mit seiner Frau wieder von Mömpelgard nach Ludwigsburg zog, machte sich da und dort nützlich, und das Ehepaar half im Notfall auch in Rollen aus. 1733 wurde Berger nach Paris geschickt, um das Personal zu ergänzen, welche Reise 880 Gulden kostete. Später begegnen wir bei der Truppe den Komödianten Lombard, Valois, Jean d'Hauteville mit Frau und Reymond. Ferronnais entfernte sich plötzlich im Mai 1734 infolge eines verlockenden Antrags von seiten des kurpfälzischen Hofs. Seit 1735 stand neben Berger du Cornier an der Spitze der Gesellschaft.

An den Dienstverhältnissen dieser änderte sich durch den Regierungswechsel vom 31. Oktober 1733 nichts. Herzog Karl Alexander war ein Theaterliebhaber wie sein Vorgänger. Im Juni 1734 nahm er seine Hofkomödianten nach der Reichsstadt Heilbronn mit, wo sie vor einem vornehmen Zuhörerkreise spielen durften; dort befand sich damals (im polnischen Erbfolgekriege) das Hauptquartier des greisen Prinzen Eugen von Savoyen und seiner Generalität. Bald darauf nötigte der Geheimerat und Obermarschall von Hardenberg die Franzosen zur Annahme ungünstigerer Vertragsbedingungen. Diese „Hardenbergische Reduktion" lag ihnen schwer im Magen, und sie bemühten sich nach dem ersten Sturze des Staatsmannes (Ende März 1735) mit Erfolg, davon loszukommen. Am 22. September 1735 gestattete der Herzog dem ehemaligen Baden-Durlachischen Kammerdiener Johann David Maier, Stuttgarter von Geburt, in der Hauptstadt mit einer von ihm angeworbenen Truppe deutsche Komödien zu veranstalten. Nach dem plötzlichen Tode Karl Alexanders am 12. März 1737 wurden mit den „Operisten" auch die französischen Schauspieler entlassen. Die Rechnung schien glatt, da das Spieljahr mit dem 31. März ohnehin zu Ende ging. Da jedoch der abgeschiedene Fürst die Verträge bereits wieder erneuert hatte, so mußte sich die vormundschaftliche Regierung sowohl aus Billigkeitsgründen als in der Erwägung, daß man anders die Fremden nicht anständig aus dem Lande bringen könne, dazu entschließen, ihnen noch einen vierteljährigen Besoldungsnachtrag zu bewilligen. Nunmehr vollzog sich die Abreise der Komödianten ohne Schwierigkeiten.

Leider versagen die Akten gerade über einen der wichtigsten Punkte, die Repertoirebildung, so gut wie ganz. Wir erfahren nur zufällige Einzelheiten, z. B. daß im September 1714 Molières „Princesse d'Elide", zur Karnevals-

zeit 1733 „La comédie d'arlequin perroquet" („Harlekin als Papagei") als Neuheit, am 16. Januar 1735 Molières „École des femmes", am 24. Oktober 1735 Regnards fünfaktige Komödie „Le Légataire universel" und Dancourts Einakter „La Parisienne" gegeben wurden. Da jedoch die französischen Truppen alle ungefähr denselben Spielplan hatten und die Quellen für andere Theaterstädte, namentlich für München, reichlicher fließen, so kann man sich immerhin eine allgemeine Vorstellung von den Stücken machen, die damals am württembergischen Hofe aufgeführt worden sind. Es waren die Tragödien von Corneille, Racine, später auch Voltaire, die Komödien von Molière und seinen Nachfolgern Dancourt, Regnard, Dufresny, Boursault, Hauteroche usw. Dazu kamen die sogenannten pièces d'agréments, niedliche Einakter, die an Kostümierung, Musik und Ballett besondere Ansprüche stellten. Jede Truppe mußte einige im Tanze bewanderte Mitglieder und einen Ballettmeister haben, der häufig noch einen besonderen Tänzer auf seine Kosten zu unterhalten hatte. Von 1716 bis 1718 war Charles de la Vaux Tanzmeister. Vor und nachher finden wir in dieser Stellung einen gewissen Missolli, der bei seinem Abgang im Mai 1720 Kleider aus der fürstlichen Theatergarderobe mitlaufen ließ. Später erhielt den Posten der jüngere Courcelles, den 1724 der junge Gaskogner Pierre Henri Malterre ersetzte. Dieser blieb 60 Jahre lang württembergischer Hoftanzmeister und unterrichtete zuletzt noch die Karlsschüler in seiner Kunst. Man traf die Neuerung, daß Malterre nicht mehr, wie sein Vorgänger, unter den Komödianten stehen, vielmehr unmittelbar vom Hofe abhängen sollte. Die seit 1731 engagierte Truppe hatte überdies an Boyer einen eigenen Tanzmeister.

Wie sich Herzog Eberhard Ludwig in den Kontrakten das Recht sicherte, einzelne Schauspieler, die seinen Beifall nicht fanden, zu entlassen, so übte er auch einen mit den Jahren zunehmenden Einfluß auf den Spielplan aus. Vertragsmäßig hatten ihm die Direktoren ihre Repertoire zur Begutachtung zu überreichen; nach dem Kontrakt vom Mai 1732 mußte ihm zu Anfang jedes Monats eine Spezifikation der eingeübten Tragödien und Komödien zugehen, woraus er die aufzuführenden Stücke selbst auswählen wollte. In diesem Zeitraum behielt er sich sogar die Verteilung der Rollen vor. Ein müßiggängerisches Leben konnten die Schauspieler nicht führen. Es fanden im Jahre 100 Vorstellungen und darüber statt. Während der Wintersaison und überhaupt während des Aufenthalts des Hofes in Stuttgart und Ludwigsburg wurde regelmäßig in der Woche dreimal, vorzugsweise Montags, Mittwochs und Freitags (Beginn um 5 Uhr), gespielt. Als Publikum hat man sich den gesamten Hofstaat, von den Mitgliedern der herzoglichen Familie bis zu den niederen Bediensteten herab vorzustellen, und jedenfalls hatten auch die Beamtenfamilien Zutritt. Mißbräuchlich drängte sich sogar „Pöbelvolk und gemeines Gesindel" aus Neugier und Schaulust zu den französischen Darstellungen, von denen solche Zuschauer natürlich nichts verstanden; vielmehr erregten sie, wie sich aus einer Beschwerde

der Komödianten vom Jahre 1735 ergibt, durch Lachen und Schwatzen Ärgernis. Der Stadtvogt mußte darum von Zeit zu Zeit angewiesen werden, die Türen besser hüten zu lassen. So gut wie ganz hielt sich der Bürgerstand fern, und er mag am meisten die Verdrängung des einheimischen Schauspiels durch das fremdländische bedauert haben. Wenn man freilich erwägt, wie weit damals die französische Theaterkunst der deutschen vorausgeeilt war, die sich gerade im Zustande ihrer ärgsten Verwilderung und Verrohung befand, so wird man es der feineren höfischen Geschmacksrichtung nicht allzusehr verargen dürfen, daß sie ihre Befriedigung da suchte, wo eine solche allein noch zu finden war. Andererseits mußte die nationale Komödie um so tiefer sinken, je mehr ihr die vornehmen Kreise ihre Gunst entzogen. Es war ein verhängnisvoller Zirkel, aus dem sich nicht leicht herauskommen ließ. Und leider wurde wie an den meisten Höfen so auch am württembergischen das ablehnende Verhalten gegen das deutsche Drama auch dann noch fortgesetzt, als es bereits einen glücklichen neuen Anlauf genommen und sich der Unterstützung durch die deutschen Fürsten würdiger gemacht hatte.

Zweites Kapitel.

Das Hoftheater Herzog Karl Eugens (1737–1793).

Während die beim Regierungswechsel entlassenen französischen Komödianten und Operisten nach ihrer Abfindung Württemberg den Rücken kehrten, harrten die brotlos gewordenen und in äußerste Not geratenen Mitglieder der Hofmusik, die auf anderweitiges Engagement doch keine Aussicht hatten, in Stuttgart auf bessere Zeiten. Man erkannte auch bald genug, daß mit Rücksicht auf die Würde des Hofes dauernd nicht auf jede Kunstübung verzichtet werden könne, und beschloß, wiederum eine billige Hofmusik anzustellen, die sowohl für den Kirchendienst als für eine kleine Kammermusik brauchbar wäre. Nach endlosen Beratungen und Berechnungen wurde am 18. September 1738 ein Regulativ angenommen, das 5180 Gulden für den jährlichen Besoldungsetat vorsah; unter Herzog Karl Alexander hatte er mehr als das Siebenfache dieser Summe betragen. Statt Brescianellos oder Broschis wurde Johann Daniel Hardt Kapellmeister; am 8. Mai 1696 in Frankfurt am Main geboren, hatte er am württembergischen Hofe schon viele Jahre als Virtuose auf der Viola da gamba, Konzertmeister und Musikinformator gedient. Seine Fähigkeiten waren mäßig, und um die Autorität des heftigen Mannes seinen Untergebenen gegenüber war es vollends übel bestellt. Für diese Anstellung wie für alle übrigen gaben Gründe der Sparsamkeit oder Rücksichten auf das Dienstalter allein den Ausschlag. Die ganze Instrumentalmusik zählte noch nicht einmal 20 Mann, und für die Vokalmusik begnügte man sich mit ein paar Veteranen beiderlei Geschlechts. Mit diesem Personal ließen sich natürlich Opernaufführungen nicht veranstalten, woran damals übrigens auch keine Seele dachte.

Ein völlig anderes Gesicht begannen die Dinge zu zeigen, als der sechzehnjährige Karl Eugen am 23. März 1744 die Regierung seines Landes selbst übernahm. Geistig ungemein regsam und mit vielfältigen Talenten ausgestattet, für sinnliche Genüsse gröberer und feinerer Art gleich empfänglich und kostbarer Prachtentfaltung zugetan, hatte der junge Fürst am Hofe Friedrichs des Großen, des Leiters seiner Jugend, an Musik und Theater Geschmack bekommen. Eine seiner ersten Handlungen war die Wiederanstellung Brescianellos, dem die völlige Direktion der Hofmusik übertragen wurde, während Oberkapellmeister Hardt nur noch im Falle der Verhinderung seines Kollegen zu amten hatte, bis er 1755


Herzog Karl Eugen.

ganz in den verdienten Ruhestand trat. Das Personal wurde beträchtlich vermehrt und bestand nach dem Regulativ vom 1. Februar 1745 bereits aus 31 Instrumentisten, zehn Vokalisten und zwei Kapellknaben. Der Herzog hatte einige tüchtige Musiker aus Berlin mitgebracht, nahm die besten Kräfte aus den Tagen Karl Alexanders wieder an und ergänzte das Orchester aus den Militärkapellen. Unter den Künstlern, die im Laufe der nächsten Jahre gewonnen wurden, bedeuteten der Violinist Giovanni Baptista Bianchini, seit 1748 Konzertmeister, und der Violoncellist Johann Heinrich Botthoff einen dauernden Gewinn. Schon war bei den Neuengagements das Augenmerk auf Italien gerichtet.

Aber auch die Ausbildung vielversprechender deutschen Künstler ließ sich der Herzog etwas kosten, und manchen, wie den tüchtigen Violoncellisten Eberhard Malterre, den Sohn des Tanzmeisters, sandte er zur Vervollkommnung nach Paris, nach Italien. Am 28. Dezember 1745 wurde eine erste Kammersängerin in der Person der berühmten Françoise Cuzzoni-Sandoni verpflichtet, die ihrer herrlichen,

bis ins dreigestrichene C reichenden Stimme wegen die goldene Leier genannt wurde, damals freilich über ihre Blütezeit bereits hinaus war. 1700 in Parma geboren, hatte sie unter Händel in London ihre größten Triumphe gefeiert.

Bei dem Mangel an einem ständigen Hoftheater waren die Ballett-Pantomimen, die Direktor Nicolini mit seinen holländischen Kindern während des Karnevals 1746 gab (vom 8. Januar bis 21. Februar 14 Vorstellungen), sehr erwünscht. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Gesellschaft auf eine ausdrückliche Einladung des Herzogs nach Stuttgart gekommen ist. Jedenfalls leistete er ihr allen nur denkbaren Vorschub und mietete Logen für sich und den gesamten Hofstaat. Er räumte der in Deutschland weithin beliebten kleinen Künstlerschar das fürstliche Komödienhaus im Lustgarten ein, das übrigens, baufällig wie es war, noch in demselben Jahre abgebrochen werden mußte. Auch des lange entbehrten Genusses deutscher Schauspielvorstellungen wurden die Stuttgarter — doch ohne Vermittlung des Hofes — im Oktober 1746 teilhaftig. Damals gab die „von Ihro K. Majestät in Preußen allergnädigst privilegierte Gesellschaft“ des Franz Schuch auf dem Herrenhause unter großem Beifall neben französischen Tragödien auch deutsche Stücke: Fr. Melchior Grimms Trauerspiel „Banise“, einen „Dr. Faustus“, Schäferspiele Gellerts usw. Im Oktober 1750 wiederholte Schuch seinen Besuch in Stuttgart.

Zwei Umstände wirkten im Jahre 1748 zusammen, um dem höfischen Kunstleben in Württemberg starke Antriebe zu geben: Herzog Karls Reise nach Paris, wo er die glänzende Hofhaltung Ludwigs XV. kennen und zugleich die französische Oper schätzen lernte, und seine Vermählung mit der Tochter des Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth, einer Nichte Friedrichs des Großen. Herzogin Friederike, an einem kunstsinnigen Hofe aufgewachsen, hatte für Musik und Theater eine ausgesprochene Vorliebe. Wie geringe Befriedigung diese damals noch in Stuttgart zu erwarten hatte, davon sollte sie sich bei den Festlichkeiten überzeugen, die zu Ehren ihres Einzugs stattfanden und sonst prunkvoll genug verliefen. Wohl konnte ihr gute Kammermusik geboten werden, aber nicht, wie beim Bayreuther Vermählungsfeste, eine Oper, und um französische Schauspielvorstellungen zu ermöglichen, mußte man die kurpfälzischen Hofkomödianten aus Mannheim entlehnen. Die einschließlich der Tänzer aus nahezu 40 Personen bestehende Truppe führte am 7. Oktober 1748 im Ludwigsburger Schloßtheater Racines „Andromache“ „einfach, steif und hölzern“ auf. Zwei weitere Vorstellungen fanden am 10. Oktober ebenda und am 15. auf einer im Orangeriehause im Lustgarten zu Stuttgart improvisierten Bühne statt: Le Philosophe marié von Destouches und Le Babillard von Boissy. Die fremden Künstler erhielten außer freier Reise, Wohnung und Verpflegung ein Geldgeschenk von 4000 Gulden. In der Folge bot die Herzogin ihren ganzen Einfluß auf, um eine Erweiterung des Kunstbetriebs durchzusetzen, und sie fand bei dem Herzog das größte Entgegenkommen, weil er sich nicht nur seiner jungen

Gemahlin gerne gefällig erwies, sondern auch ihre Geschmacksrichtung völlig teilte. Freilich sollte es die Fürstin bald bereuen, die Theaterleidenschaft bei ihrem Gemahl genährt zu haben. Denn bei seinem leicht entzündlichen Herzen übertrug er seine Neigung für die Kunst auf die Künstlerinnen, und diese Verirrungen haben später die Trennung der Ehe mit herbeigeführt.

Vorderhand jedoch wirkten beide mit einträchtigem Eifer in diesen Dingen zusammen. Dem Mangel an einer stehenden Schauspielertruppe half man aufs einfachste und billigste damit ab, daß man selbst mit Feuereifer Theater spielte. Natürlich französisch. In Stuttgart und in Bayreuth, wo das junge Paar nicht selten weilte, vergnügte es sich auf diese Weise, und beide spielten nach dem Zeugnis der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth sehr hübsch. In Stuttgart ließ sich die Herzogin-Mutter einmal Voltaires „Semiramis" durch diese erlauchten Künstler aufführen, und im Januar 1751 brachte der Bayreuther Hof unter Mitwirkung von Karl Eugen und Friederike Lamottes Drama „Orestes und Pylades" zur Darstellung; Uriot, damals in Bayreuther Diensten, hatte das Stück ausgewählt und einstudiert.

Der entscheidende Schritt zur Begründung einer württembergischen Hofoper wurde mit dem Engagement der Marianne Pirker getan. Im Herbst 1748 war die Cuzzoni mit Hinterlassung beträchtlicher Schulden aus Stuttgart verschwunden, und man sah sich in die Notwendigkeit versetzt, nach einer ersten Gesangsvirtuosin Umschau zu halten. Die Blicke richteten sich auf die gefeierte Frau Pirker, die der Herzogin Friederike offenbar schon von Bayreuth her bekannt war und überdies zu Württemberg nicht ganz aufgeklärte Familienbeziehungen hatte. Marianne von Geyereck (1717—1782), die Sprossin einer angesehenen steiermärkischen Familie, seit 1773 mit dem Violinvirtuosen Franz Pirker, einem Salzburger, vermählt, hatte als Konzert- und Opernsängerin in ganz Deutschland, in Italien und in London dank ihrer herrlichen Sopranstimme, ihrer ausgezeichneten Gesangstechnik und ihrem über den damaligen Durchschnitt hervorragenden Darstellungstalent Lorbeeren geerntet. Im Winter 1748/49 war sie an der von dem bekannten Impressario Pietro Mingotti geleiteten königlichen Oper in Kopenhagen engagiert gewesen. Im Frühjahr 1749 folgte sie einer Einladung an den württembergischen Hof, wo sie bis in den Sommer hinein blieb und sich — bald in Stuttgart, bald in Ludwigsburg — als Kirchensängerin und Kammervirtuosin fast täglich hören ließ. Sie erregte gleichermaßen die Bewunderung des Herzogs, der regierenden Herzogin und der Herzogin-Mutter, und mit einem ehrenvollen Kontrakt in der Tasche, der ihr einen Jahresgehalt von 1500 Gulden zusicherte, kehrte sie nach Kopenhagen zurück, wo sie für den kommenden Winter noch engagiert war. Im Frühjahr 1750 trat sie dann ihre Stuttgarter Stellung an. Ihr Gatte begleitete sie diesmal. Er mußte jedoch zweieinhalb Jahre lang freiwillige und unentgeltliche Dienste tun, ehe er, am 20. September 1752, zum Konzertmeister ernannt wurde. Sein Violinspiel scheint nicht ganz auf der Höhe gestanden zu haben. Desto

nützlicher machte er sich bei der Einrichtung der Oper vermöge seiner reichen musikalischen Erfahrungen und weitverzweigten Verbindungen. Als dritter im Bunde kam mit dem Pirkerschen Ehepaare der diesem eng befreundete, um 1720 in Rom geborene Kastrat Giuseppe Jozzi. Er war nicht nur ein Sopranist von Ruf, sondern zugleich ein brillanter Klavierspieler, während es um seine Aktion übel bestellt war. Jozzi gefiel bei Hof außerordentlich und wurde am 9. Mai 1750 mit einer Gage von 1800 fl. verpflichtet, die sich später auf 2600 erhöhte.

Mit fieberhafter Eile traf man nun die Vorbereitungen zur Organisation einer Oper, die schon auf den nächsten Geburtstag der Herzogin, den 30. August 1750, eröffnet werden sollte. Es fehlte vor allem die Hauptsache, nämlich ein Theatergebäude, da ja das bisherige im Jahre 1746 abgetragen worden war. Indessen fand sich Rat. Der große Saal im Lusthause war auch schon früher zu Theatervorstellungen verwendet worden, wozu er sich sowohl wegen seiner Ausdehnung als wegen seines Mangels an Säulen wohl eignete. Nun beschloß man, ihn ganz diesem Zwecke zu weihen. Der Umbau beschränkte sich vorderhand auf das Innere. Der schon unter Eberhard Ludwig angestellte Oberstleutnant und Oberbaudirektor Leopold Retti aus Ansbach hatte die Leitung; doch wurde noch in der Person des Direktors Schenck aus Mannheim ein Spezialist im Theaterbauwesen beigezogen. Gegen 600 Arbeiter wurden aufgeboten, um die Arbeit binnen zwei Monaten fertig zu bringen. Der Zuschauerraum bestand aus dem Parterre und drei Galerien und soll, nach jedenfalls übertriebenen Angaben von Zeitgenossen, 4000 Personen gefaßt haben; Sitzplätze waren darin nur zwischen 1100 und 1200 enthalten. In der Mitte des ersten Ranges befand sich die große Hofloge. Die Bühne hatte eine Tiefe von 18 Kulissen. Sieben Vorhänge und 58 Szenerien wurden für sie verfertigt. Hiezu konnte man einen Teil der noch vorhandenen Dekorationen aus dem alten Komödienhause verwenden, die vergrößert und übermalt wurden. Zur Anfertigung der neuen Stücke ward der Theatermaler Innozenz Colomba berufen, der sechs Szenerien und vier Vorhänge und Pyramiden um den Preis von 3600 Gulden lieferte. Der Herzog behielt den trefflichen Dekorateur mit einer von 1200 allmählich auf 3000 Gulden steigenden Gage dauernd in seinen Diensten.



Innozenz Colomba.

Unter und neben Colomba arbeiteten eine Schar tüchtiger Maler, darunter Antonio Bittio und der junge Nikolaus Guibal. Auch viele neue Maschinen wurden verfertigt. Ebenso mußte fast die ganze Garderobe neu hergestellt werden. Es gab also alle Hände voll zu tun. Man arbeitete überdies unter erschwerenden Umständen, da sich schon damals die nötigen Geldmittel nicht leicht auftreiben ließen, obgleich man sich noch in bescheidenen Grenzen hielt.

Doch konnte das neue Theater programmgemäß am 30. August 1750 eingeweiht werden. Man gab die von Pietro Metastasio gedichtete und von K. H. Graun vertonte Oper „Artaserse", die sieben Jahre vorher zuerst im Berliner Opernhause aufgeführt worden war. Marianne Pirker und die seit 1748 als zweite Sängerin verpflichtete Luisa Peruzzi, die Herren Jozzi, Kajetan Neusinger, Stefano Leonardi und Antonio Casati wirkten mit; die beiden letzteren gehörten nur vorübergehend der Stuttgarter Hofoper an, während der 1718 in München geborene Tenorist Neusinger schon seit 1744 engagiert war. Das Orchester, das keiner der beiden Kapellmeister, vielmehr der Konzertmeister Bianchini leitete, war auf 45 Köpfe verstärkt worden; man hatte einer nicht unglaubwürdigen Überlieferung zufolge Musiker vom verwandten Bayreuther Hofe entlehnt. Aus Mangel an Zeit konnten nur wenige Tänzer verschrieben werden. Das ganze Ballett bestand aus dem Pariser Solotänzer Desie und je zwei Damen und Herren. Trug diese erste Opernvorstellung noch mehr einen improvisierten Charakter, so ließ man sich für die folgenden die Ergänzung der Lücken im Orchester wie Gesangspersonal desto eifriger angelegen sein. Als zweites Werk wurde 1751 zu Ehren des herzoglichen Geburtstags Jommellis „Ezio" einstudiert. Diese Oper gab man den ganzen Karneval über abwechselnd mit „Artaserse". Im Programm der offiziellen Karnevalslustbarkeiten erschienen nunmehr die Dienstage und Freitage als regelmäßige Operntage. Im April 1751 wurde noch als dritte Oper Jommellis „La Didone abbandonata" (mit Text von Metastasio) aufgeführt.

Den Anforderungen der neuen Ära zeigte sich der Oberkapellmeister Brescianello nicht mehr gewachsen, und so wurde er am 29. November 1751 in den Ruhestand versetzt. An demselben Tage wurde der „aus Wien beschriebene Virtuos" Ignaz Holzbauer (1711—1783) zum Oberkapellmeister ernannt. „Er war" — nach Schubarts Urteil — „nicht nur ein ungemein gründlicher und fleißiger Künstler, der die Tonkunst tief und gründlich studiert hatte, sondern ein vortrefflicher Kopf, dessen Musik einen eigenen Stempel hatte, wenn er gleich darin nicht eigensinnig war, auch Gold aus fremden Ländern zu holen." Doch fiel seine Blütezeit erst in seine Mannheimer Epoche, die auf die Stuttgarter unmittelbar folgte. Mit ihm wurde seine Gattin Rosalie Holzbauer als Sängerin engagiert. Schon im Mai 1751 war der Tenorist Christoph von Hager angestellt worden, der acht Jahre lang zu den festesten Stützen der Oper gehörte. Er kam von Wien und war früher in Kopenhagen neben Frau Pirker tätig gewesen, die ihn wohl auch an den württembergischen Hof empfahl.

Schubart preist Hager als den größten Tenoristen seiner Zeit. „Er sang mit so hinreißender Anmut und mit so teilnehmendem Herzgefühl, daß er alle Hörer bezauberte. Überdies war er nach deutscher Art ein so gründlicher Musiker, daß ihm hierein kein Welscher gleichkam. Mit diesen seltenen Eigenschaften verband er einen theatralischen Anstand, der den größten Schauspieler ankündigte.“ Gleichzeitig mit Hager wurde der Kastrat Giuseppe Paganelli aus Padua, Kontraaltist, gewonnen, der bis 1775 in herzoglichen Diensten blieb und später die Direktion der Kammermusik am spanischen Hofe erhielt. Ein anderer Kastrat, Giuseppe Sidotti, ließ sich nur in der Wintersaison 1752/53 in Stuttgart bewundern, wofür er ein Honorar von 2000 Gulden nebst 50 Dukaten Reisegeld einstrich. Im Jahre 1752 wurde auch ein italienischer Hofmusikpoet, namens Ludoviko Lazarino, angeworben, der drei Jahre in Diensten blieb.


Niccolo Jommelli.

Als erste Oper wurde unter Holzbauers Leitung „Der erkennte Cyrus“ (Il Ciro ricognosciuto) mit Libretto von Metastasio und Musik von Johann Adolf Hasse eingeübt. Am 11. Februar 1752, an dem Geburtstage des Herzogs, fand die Erstaufführung statt. An dem der Herzogin Friederike (30. August) folgte „Alessandro nell' Indie“ in Baldassaro Galuppis Vertonung des Metastasioschen Textbuches. Der Oper ging ein szenischer Festprolog „Il Giudizio d'Aminta“, voraus. Im Jahre 1753 gab man zum Geburtsfeste des Landesherrn als Neuheit ein aus dem Französischen entlehntes Singspiel „Phaëthon“ (Fetonte) mit der Musik Jommellis, das an die Szenerie nicht geringe Anforderungen stellte. Die Dekorationen malte diesmal der begabte Baptista d'Allio.

Im Juli 1753 erhielt Oberkapellmeister Holzbauer mit Frau die erbetene Entlassung. Der Herzog benutzte diesen Wechsel, um nunmehr an die Spitze seiner Oper eine Kraft allerersten Ranges zu stellen: Niccolo Jommelli, der anderthalb Jahrzehnte der Tonkunst und dem Theater in Württemberg den Stempel seines Geistes aufdrücken und dem Hofe Karl Eugens zum höchsten Glanze verhelfen sollte. Jommelli war am 10. September 1714 zu Aversa im Neapolitanischen als Sohn eines vermöglichen Kaufmanns geboren und hatte in Neapel bei den ersten Meistern gründlichen musikalischen Unterricht erhalten. 1737 debütierte er dort als Komponist mit der komischen Oper „L'errore amoroso“.

Dann folgten weitere Lehr- und Wanderjahre; in Rom, in Bologna ließ er seine Opern aufführen, und 1747 erhielt er die Ernennung zum Direktor eines Konservatoriums in Venedig. 1750 übernahm er das Amt eines Vizekapellmeisters an der St. Peterskirche in Rom. Hier lernte ihn der Herzog von Württemberg kennen und schätzen. Seiner Einladung folgend, traf Jommelli am 10. August 1753 am württembergischen Hoflager ein. Seine erste Tat war die Einübung der Festoper auf den Geburtstag der Herzogin: „La clemenza di Tito“. Am 21. November kam sein Engagementsvertrag zustande, doch wurde seine Anstellung erst im kommenden Januar der Hofmusik offiziell eröffnet. Er bezog außer möblierten Dienstwohnungen in Stuttgart und Ludwigsburg einen Jahresgehalt von 3000 Gulden, wozu sich im Laufe der Jahre noch allerhand Nebenbezüge gesellten. Im Etat von 1767 ist sein Gesamteinkommen auf 6100 Gulden (nach heutigem Geldwert reichlich 40000 Mark) berechnet. Überdies erhielt er für jede neue Oper eine goldene Tabatiere mit hundert Zechinen. Trotzdem brachte er es fertig, sich in Schulden zu stürzen. Der korpulente Herr, der nach der Angabe eines Zeitgenossen von so entsetzlicher Dicke war, daß er sich kaum noch bewegen konnte, stellte eben an den Lebensgenuß sehr hohe Anforderungen. Der Herzog, der mit ihm auf fast freundschaftlichem Fuße stand, zeigte sich für sein Wohlergehen und Wohlbehagen sehr besorgt und kümmerte sich persönlich darum, daß ihm gute Quartiere ausgesucht und entsprechend eingerichtet wurden.

Nicht minder umfassend waren die künstlerischen Kompetenzen des neuen Oberkapellmeisters. Nicht bloß die musikalische Leitung der Oper unterstand ausschließlich seinem Szepter, auch in den Verwaltungsangelegenheiten sprach er ein gewichtiges Wort mit. Seine Vorschläge fanden beim Herzog stets ein williges Ohr, kaum jemals stellte er einen erfolglosen Antrag, und hatte er einmal einen Instrumentisten oder Vokalisten ins Auge gefaßt, den er seinem Kunstkörper einreihen wollte, so war dessen Engagement so gut wie abgeschlossen. Wenn man Jommellis Einfluß lediglich vom Standpunkt der Finanzlage des württembergischen Staats betrachtet, so muß er freilich als unheilvoll bezeichnet werden. Auch an dem Maßstabe gemessen, den wir heute an die nationale Kunst zu legen pflegen, kann seine Tätigkeit nicht bestehen. Was er ausübte, war höfische Kunst, die zum Volksleben nicht die geringsten Wechselbeziehungen unterhielt. Und seine Musik blieb, im Grunde genommen, welsch, wenn sie sich auch den Einwirkungen des deutschen Klimas nicht zu entziehen vermochte. Aber es war wenigstens in ihrer Art eine großartige Kunst, zur höchstmöglichen Höhe gehoben von einem Meister ersten Ranges, der seine Ideen mit imponierenden Mitteln verwirklichen konnte, und sie verlieh dem Hofe Karl Eugens einen in ganz Europa gewürdigten Glanz, von dem ein Bruchteil doch auch auf das Württemberger Land und Volk zurückstrahlen mußte.

Wir dürfen die sechzehnjährige Periode des Jommellischen Regiments als eine Einheit betrachten, wenn wir uns nur bewußt bleiben, daß es innerhalb

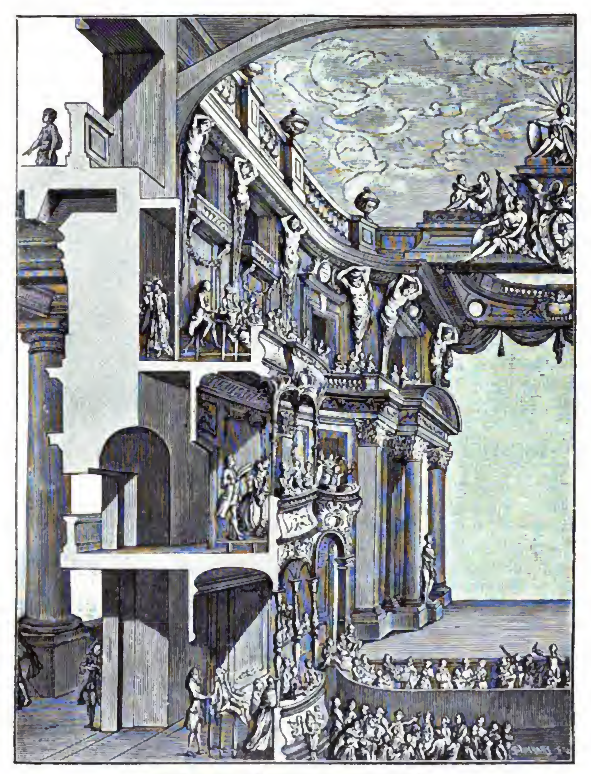
dieser mancherlei Wandlungen gegeben hat. Nicht mit einem Schlage, sondern stufenweise erhob sich Karl Eugens Hoftheater auf seine stolze Höhe, wie sich schon rechnerisch aus dem stetigen Anwachsen der Ausgabebudgets erweisen läßt. Erst nach der Beseitigung des mächtigen Kammerpräsidenten von Hardenberg im Juni 1755 wurde der Fürst ganz unabhängig und konnte sich alle seine Wünsche rückhaltlos erfüllen. Als im Herbst 1756 Herzogin Friederike das Land für immer verließ und der Einfluß der Mätressen überhand nahm, gab es vollends keinen Halt mehr. Jetzt erst wurde das Ballett, jetzt erst die französische Komödie eingerichtet; im Jahre 1766 trat noch als letzter Kunstzweig die opera buffa hinzu. Aber schon anfangs 1767 erfolgte der Umschwung, und die zwei letzten Jahre der Direktion Jommellis standen unter dem Zeichen des Niedergangs.

Die regelmäßigen Theatervorstellungen blieben meist auf die Zeit des Karnevals beschränkt. Ende Dezember wurde jedesmal in die öffentlichen Blätter ein Avertissement der Winterlustbarkeiten eingerückt, die gleichzeitig durch den Hoffourier den Damen und Kavaliers der Hofgesellschaft angesagt wurden. Am 6. Januar oder an einem der umliegenden Tage fand die Eröffnung statt. Dienstag und Freitag waren nach wie vor die ständigen Operntage (Beginn um 5 oder 6 Uhr), während der Montag und der Donnerstag den Redouten vorbehalten blieben; an den übrigen Tagen fanden bei Hof Empfänge, Maskenbälle, Konzerte statt. Seit 1758 waren die Mittwoche und Sonnabende für die französische Komödie bestimmt. Im Jahre 1766 wechselte an diesen Tagen die neubegründete komische Oper mit dem Schauspiel ab. 1768 standen ihr allein die Mittwoche und Sonnabende zur Verfügung, da die französischen Komödianten mittlerweile entlassen worden waren. Seit 1769 wurden Montags, Mittwochs, Donnerstags und Sonnabends Opern abgehalten. Es kam auch vor, daß die regelmäßigen Aufführungen nach der Fastenpause nochmals aufgenommen wurden. Im Jahre 1756 machte der Tod der Herzogin Mutter den Karnevalsvergnügungen ein vorzeitiges Ende, und 1767 unterblieben sie ganz.

Es traf sich geschickt, daß der Geburtstag des Landesherrn in den Karneval fiel. So bildete er den natürlichen Mittelpunkt der Lustbarkeiten. Das Fest wurde glänzend, oft 14 Tage lang gefeiert durch Veranstaltungen jeglicher Art, wie sie nur die üppigste Phantasie ausdenken und die sorgloseste Verschwendung durchführen kann. Zumal seit dem Zerwürfnis mit seiner Gemahlin, deren Geburtstagen er früher galant die Hälfte des Prunkes zugeteilt hatte, steigerte sich bei ihm das Bedürfnis der Selbstverherrlichung. Für die Jahre 1763 und 1764 sind uns ausführliche begeisterte Schilderungen dieses zweiwöchigen Freudenrausches aus Uriots vielgewandter Feder erhalten. Opern, Ballette und französische Komödien lösten minder künstlerische Vergnügungen ab, und der Tag selbst, an dem Serenissimus das Licht der Welt erblickt hatte, brachte stets eine neue Oper Jommellis, an deren einzelne Akte sich große Pantomimen von gleichfalls neuer Erfindung anreihten.

Indessen fanden auch außerhalb der Karnevalszeit häufig genug Theatervorstellungen statt, je nachdem festliche Anlässe, wie der am 4. November gefeierte Namenstag Herzog Karls oder Besuche fremder Fürstlichkeiten, es geboten oder den Herrscher gerade die Lust dazu anwandelte. Die Bühnenkunst war ihm zu sehr zum Bedürfnis geworden, als daß er zu den Zeiten, da er fern von seiner ständigen Residenz Hof hielt, darauf verzichten wollte. Sogar an den abgelegenen Orten, wo er sich sommerlicher Erholung oder dem Waidwerk hingab, entstanden in der Eile aus Holz gezimmerte, aber von außen und innen durch viele kunstgewandte Hände blendend ausgeschmückte Kunsttempel, in deren Hallen Jommellische Rouladen und Kadenzen ertönten, die Jünger und Jüngerinnen Terpsichores ihre kühnen Luftsprünge und anmutigen Tanzbewegungen ausführten und die Muse der französischen Tragödien- und Komödiendichter bald gemessenen Schrittes dahinwandelte, bald heiter tändelnd einherhüpfte. Wenn die heiße Jahreszeit kam, wurden mit den ungezählten Wagenladungen, die die sonstigen Bedürfnisse des Hofhalts erforderten, Requisiten und Kostüme zusammengepackt und nach einer der Sommerresidenzen verschickt. Und Kutschen über Kutschen führten Sänger und Musiker, Schauspieler und Tänzer, Dekorateure und Maschinisten, Schneider und Friseure, Männlein wie Weiblein, nach ihrem Bestimmungsorte: eine bunte, lustige, lärmende Gesellschaft, die nunmehr die friedlichen Wälder von Teinach oder Grafeneck mit ihrem leichtfertigen Wesen erfüllte.

In Stuttgart wurde den neuen Verhältnissen durch einen gründlichen Umbau des Theaters im Lusthaus Rechnung getragen. Im Jahre 1750 waren unter Hardenbergs maßgebendem Einfluß nur die notwendigsten Mittel zu einer anständigen Einrichtung verwilligt worden, und der Herzog hatte sich gefügt. Im Jahre 1758 genügte der einfache Bau den gesteigerten Ansprüchen nicht mehr. Vielleicht erfüllte das bisherige Theater nicht alle Wünsche Jommellis, sicher aber reichte die alte Bühne nicht für das 1758 eröffnete Ballett aus. So verfügte denn Karl Eugen am 10. August 1758 die „Abänderung des Stuttgarter Opernhauses" und beauftragte mit der Oberleitung den Major Philippe de la Guêpière, Rettis Nachfolger als Oberbaudirektor. Die Arbeiten im Innern führte der geschickte Maschinist Keim aus. Es handelte sich um einen vollständigen Abbruch der Bühne wie der Logen. Über dem Parterre wurden jetzt statt der bisherigen drei Galerien vier aufgebaut. Für die Ausstattung im Inneren, bei der Antonio Bittio und andere ausgezeichnete Maler mitwirkten, wurde nun aller der damaligen Zeit zur Verfügung stehende Prunk aufgeboten. Aber diesmal blieb das Lusthaus auch von außen nicht ganz unangetastet. An der Vorderseite wurde ein fortan den Haupteingang bildendes Gebäude angesetzt; innen bestand es aus einem Vorraume, von dem zu beiden Seiten Treppen in den Theatersaal führten. Mehr noch als durch diesen massiven Vorbau wurde durch die vielen hölzernen Gebäude zu Betriebs- und Aufbewahrungszwecken, die allmählich wie ein Gürtel um das Lusthaus gelegt wurden, dessen architektonischer Grundcharakter gestört oder doch dem Auge entzogen. Im



Das Innere des Stuttgarter Opernhauses.

ganzen beliefen sich die Kosten für den Umbau auf etwa 35 000 Gulden. Anfangs 1759 konnten die Vorstellungen in dem also erneuten Opernhause wieder aufgenommen werden.

Neben Stuttgart war Ludwigsburg der Hauptschauplatz des Bühnenwesens. Zuerst wurde dort in dem hübschen kleinen Schloßtheater gespielt, das 1752 baulichen Veränderungen unterzogen und auch dann noch häufig zu Vorstellungen verwendet wurde, als das neue Theater bereits in Betrieb gesetzt war. Schon zum 16. Februar 1763 hatte man im inneren Hofe des Ludwigsburger Schlosses ein besonderes Schaugerüste interimistisch aufgeschlagen, um Jommellis musikalisches Schäfergedicht „Il trionfo d'Amore“ zur Darstellung zu bringen, dessen Anforderungen das Schloßtheater nicht zu genügen vermochte. Als sich Herzog Karl im Grolle von seiner Hauptstadt abwandte, die sich im Kampfe zwischen der fürstlichen und landständischen Macht auf die Seite der letzteren gestellt hatte, blieb — seit dem Karneval von 1764 — das Stuttgarter Opernhaus völlig verödet, bis es Ende 1775 seiner Bestimmung wiederum übergeben ward. Die ständige Hofhaltung und mit ihr das ständige Theater wurde nunmehr nach Ludwigsburg verlegt. Die Folge davon war die Errichtung des großen dortigen Opernhauses im Winter 1764/65.

Der Platz in den Anlagen hinter dem Schlosse wurde dazu ausgewählt und von diesem eine Chaussee zum Theater angelegt, in Form eines Brückenweges, da das Gelände stark abfiel. Die Maschinisten Keim und Spindler arbeiteten die Pläne aus, und ihnen wurde auch in Gemeinschaft mit dem Baukontrolleur Hahn die Ausführung des Gebäudes übertragen, während Colomba die dekorative Einrichtung zu besorgen hatte. Das Werk mußte, wie alles, was der Herzog in Angriff nahm, außerordentlich beschleunigt werden; da bis zum nächsten fürstlichen Geburtstage das Haus eingeweiht werden sollte, stand nur noch ein Vierteljahr zur Verfügung. Ein Heer von Arbeitern wurde aufgeboten, immer neue Verstärkungen mußten herangezogen, schließlich sogar Ludwigsburger Grenadiere zum Bau kommandiert werden. Die Kosten wurden, vom Material abgesehen, auf 52400 Gulden veranschlagt, der Voranschlag jedoch um etwa 12000 Gulden überschritten. Es machte die größten Schwierigkeiten, die Geldmittel aufzubringen, und die Arbeiter konnten nicht regelmäßig ausgelohnt werden, wodurch sie zum Teil in bittere Not gerieten. Die Zimmerleute und Maurer vom Lande machten sich möglichst rasch aus dem Staube, und man mußte Zwangsmaßregeln ergreifen, um sie festzuhalten. Im Februar kam es sogar zu einem förmlichen Streik der Maler und Vergolder, die wegen rückständigen Lohnes die Arbeit einstellten. Aber schließlich wurde das Haus doch noch zum bestimmten Termin fertig. Am 11. Februar 1765 fand die Eröffnung mit Jommellis Oper „Demofoonte“ statt.

In so kurzer Zeit konnte natürlich kein massives Gebäude hergestellt werden: es war nur ein mit Ziegeln gedeckter Holzbau. Das neue Theater war eines der größten, wenn nicht das größte im damaligen Deutschland. Die Bühne, die nach hinten geöffnet und so ins Freie ausgedehnt werden konnte, hatte ungewöhnliche Dimensionen: ganze Regimenter zu Fuß, ganze Schwadronen zu Pferd konnten über sie ziehen. In das auffallend kleine Parterre ragte das

umfangreiche Proszenium und Orchester weit hinein. Darüber bauten sich vier Galerien auf, deren erste die prunkvolle Fürstenloge enthielt. Überhaupt war der Zuschauerraum höchst glänzend ausgeschmückt. Spiegelgläser verkleideten alle Wände und Säulen, fünf Kronleuchter erhellten den Saal. Es war freilich eine vergängliche Pracht. Unter der Raschheit des Baues hatte die Gediegenheit notgelitten. Bald mußten Ausbesserungen und Erneuerungen vorgenommen werden. Im Jahre 1775 siedelte der Hof wieder dauernd nach Stuttgart über, und seitdem wurde das Ludwigsburger Opernhaus nur noch ganz ausnahmsweise benutzt und stand schließlich völlig verödet da, bis es im Winter 1801/02 abgebrochen ward.

Auch dem von Herzog Karl zwei Stunden von Stuttgart mitten im Walde angelegten Lustschloß Solitüde wurde im Herbst 1765 ein Theater angefügt. Ein Jahrzehnt lang fanden hier häufig Vorstellungen statt. Die Verpflanzung der Militärakademie nach Stuttgart bereitete der Solitüder Herrlichkeit ein Ende. Als am 22. September 1768 zu Ehren fürstlicher Besuche die Jommellische Serenade „Die gekrönte Eintracht“ gegeben wurde, geschah es „auf einer ausdrücklich deswegen in der Nähe der Solitüde errichteten Schaubühne“; es war dies eines jener aus Brettern gezimmerten provisorischen Gebäude, die, besondern Zwecken dienend, nach Art eines modernen fliegenden Zirkus ebenso rasch ab- als aufgeschlagen wurden. Im Sommer 1763 erhielt auch das in einer romantischen Gegend der Rauhen Alb gelegene Jagdschloß Grafeneck ein kleines Opernhaus. Hier wurde am 4. November 1765 Karls Namenstag mit einer Darstellung der komischen Oper „Il tamburo notturno“ gefeiert. Im Jahre 1808 wurde das Grafenecker Theater abgebrochen und nach Monrepos bei Ludwigsburg verpflanzt. In Tübingen errichtete man 1767 auf einem außerhalb der Stadtmauern vor dem Lustnauer Tor (im jetzigen botanischen Garten) gelegenen Platz ein Theater von mäßiger Größe, das nur mit einem kleinen Vorrat ständiger Dekorationen ausgestattet war. Auf dieser Bühne fanden 1767 und 1770 am Karlstage Aufführungen statt. Im Winter 1803/04 trug man das Gebäude ab. Als der Herzog einen Besuch im Schwarzwaldbade Teinach in das Programm für den Sommer 1770 aufnahm, wurde dort ein neues hölzernes Opernhaus aufgeschlagen, da das alte, im Jahre 1724 eingerichtete nicht mehr zu gebrauchen war. 1779 versetzte man dann das Teinacher Theater nach Stuttgart. Im September und Oktober 1771 wurden auch zu Kirchheim u. T., wo der Herzog damals mit seinem Bruder Friedrich Eugen und dessen Gemahlin Hof hielt, komische Opern veranstaltet.

Alle diese Bühnen waren Hoftheater in anderem Sinn als die heutigen: der Eintritt konnte nicht erkauft, vielmehr nur durch Einladung des Landesherrn erlangt werden. Diese Ehre wurde allen „reputierlichen Personen“ zuteil, d. h. außer der Hofgesellschaft den Honoratioren der jeweiligen Residenz. Das Oberhofmarschallamt erließ die nötigen Verfügungen über Zutritt und Sitzordnung, die von Zeit zu Zeit einer Revision unterzogen wurden. Die Abstufungen nach

dem Range wurden streng eingehalten: Adel, Offiziere, Beamte, Hofbedienstete, Bürgerstand. Die „gemeinen und geringen Leute" blieben ausgeschlossen.

Der Herzog war in seinem Theater nicht nur der Gastgeber, der die Einladungen ergehen ließ und den vornehmen Gästen die Honneurs machte: er war zugleich der Hausherr, der seine Rechte als solcher nötigenfalls rücksichtslos zur Geltung brachte. Zeichen des Beifalls oder gar des Mißfallens duldete er in seiner Anwesenheit nicht. Der Abenteurer Casanova soll einmal zum stillen Entsetzen des Hauses bei einer Arie Apriles zu klatschen begonnen haben; Serenissimus indessen, gut gelaunt, ließ den Fremden vor sich kommen und gestattete ihm, seinem Enthusiasmus die Zügel schießen zu lassen. Der Herzog verfolgte die Vorstellungen mit der größten Aufmerksamkeit. Er hatte viel Verständnis für die Kunst, namentlich für die Musik und die Oper. Er selbst war in der musikalischen Technik, sogar im Partiturenlesen bewandert und galt für einen guten Klavierspieler. Sein Interesse an der Musik und am Bühnenwesen erstreckte sich schlechtweg auf alles. Er wohnte den Proben bei, er besichtigte vor der Aufführung Dekorationen, Maschinerien, Kostüme, Instrumente in höchsteigener Person. Während der Vorstellung eilte er der Überlieferung nach von Korridor zu Korridor, von Loge zu Loge, vom Zuschauerraum auf die Bühne und ins Orchester, wo er sich gelegentlich sogar ans Klavier gesetzt haben soll. Bald habe er sich, so heißt es, bei den Damen in den Logen galant gemacht, bald mit den Musikern verhandelt oder hinter den Kulissen seine Befehle erteilt. Und er fand wohl auch noch Zeit, seinen speziellen Freundinnen, die als gemeinsame Auszeichnung blaue Schuhe trugen, zärtliche Worte zuzuflüstern. Seine vertrauten Beziehungen zu den welschen Künstlerinnen hinderten ihn freilich nicht, vom Komödiantenstande als solchem, vom deutschen zumal, in Übereinstimmung mit der üblichen Auffassung seines Zeitalters sehr verächtlich zu denken. Als Oberst von Seeger, der Karlsschulintendant, später einmal in einem Bericht einen harmlosen Vergleich zwischen den Besoldungstypen des Theaterpersonals und der Offiziere eines Regiments zog, verwies ihm der Fürst aufs schärfste die Unschicklichkeit, „den ehrwürdigen Offiziersstand in irgend einer Rücksicht mit Gauklern in Vergleichung zu setzen".

Das Bild, das der Zuschauerraum bot, war namentlich an festlichen Tagen überaus glänzend, und nicht selten wohnte die ganze Hofgesellschaft kostümiert den Vorstellungen bei. Überhaupt haben wir uns die nicht nur blendend erleuchteten, sondern auch in allen Räumen behaglich durchwärmten Theater Karl Eugens als angenehme Aufenthalte vorzustellen. Auch für foyerartige Gemächer, in denen man die Pausen verbringen konnte, war gesorgt, und wir erfahren, daß von einem Traiteur Limonaden und ähnliche Erfrischungen verabreicht wurden.

Theaterzettel nach Art der heutigen gab es damals noch nicht. Ihr Inhalt samt Rollenbesetzung war vielmehr in die oft recht dickleibigen Textbücher aufgenommen, die für jede Oper gedruckt und dem Publikum zur Verfügung gestellt wurden. Man ließ sie meist in doppelter Ausgabe anfertigen:

italienisch mit gegenüberstehendem französischen und italienisch mit gegenüberstehendem deutschen Text. So war doch wenigstens einigermaßen auf die Besucher Rücksicht genommen, welche keiner Fremdsprache mächtig waren. Denn man sang in den Opern natürlich italienisch. Manchmal bekam man in diesen Textbüchern zugleich eine Beschreibung der mit der Oper verbundenen Ballette zu lesen.

Wie vielseitig sich allmählich in der Jommellischen Epoche der Kunstbetrieb gestaltete: Mittelpunkt und Hauptsache blieb doch stets die Oper. Und in diesem Bereiche mußte jedes andere Talent hinter dem überragenden des Oberkapellmeisters zurücktreten. Während seiner sechzehnjährigen Wirksamkeit am württembergischen Hofe wurden von ihm nachweisbar nicht weniger als 28 Werke aufgeführt: 17 große seriöse Opern, drei komische, acht Pastorale, Serenaden oder Gelegenheitsspiele. Anfangs überwog die schwerere, später die leichtere Gattung. Serenissimus entschied selbst darüber, welche Opern zur Darstellung gelangen, welche Textbücher vertont werden sollten. Teils waren es für Stuttgart neu komponierte Werke, teils ältere, die mehr oder weniger gründlich umgearbeitet wurden. Da zu den Jommellischen Kompositionen nur noch eine beschränkte Anzahl von komischen Opern anderer Meister trat, so war stets nur ein kleiner Kreis von Stücken einstudiert, die beständig wiederholt wurden. Jedes Jahr gab es ein bis zwei, höchstens drei Neuheiten. Einzelne davon, zumal die Gelegenheitsstücke, verschwanden rasch wieder vom Spielplane, während andere sich dauernd behaupteten oder nach mehrjährigen Pausen in neuer Einübung und Ausstattung wieder vorgeführt wurden.

Die Texte der seriösen Opern Jommellis stammten meist aus den Federn Metastasios und Verazis. Zu Pietro Metastasio (1698—1782) aus Assisi, dem klassischen Librettisten seines Zeitalters, unterhielt Jommelli nahe persönliche Beziehungen, und die Kunst beider befruchtete sich gegenseitig. Jommelli hat selber Textbücher Metastasios aus dem Italienischen ins Deutsche und Französische übersetzt. Man darf von diesen Operndichtungen des 18. Jahrhunderts keine logisch aufgebaute Handlungen und folgerichtig durchgeführte Charaktere erwarten. Schon die vom damaligen Zeitgeschmack diktierte Notwendigkeit des guten Ausgangs verführte zu rein äußerlicher Lösung der Konflikte durch die unwahrscheinlichsten Zufälle. Der Stoffkreis blieb so gut wie ganz auf die antike Mythologie und Geschichte beschränkt, und so kehrten dieselben typischen Figuren, dieselben Szenenreihen mit unfehlbarer Sicherheit in jeder Oper wieder. Aber innerhalb dieser Gattung hat Metastasio durch edle Stilisierung, lyrischen Schwung und glänzende Versifizierung das denkbar Höchste geleistet. Ihm eiferte der Mannheimer Hofdichter Matteo Verazi nach, ohne jedoch sein Vorbild zu erreichen. Herzorg Karl verwandte Verazi, der sich häufig am württembergischen Hofe aufhielt, gerne dazu, die von ihm selbst ins Auge gefaßten Stoffe poetisch auszugestalten.

Die für Stuttgart komponierten großen Opern Jommellis bedeuten den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. In strenger Arbeit gelang es ihm

allmählich, sich aus dem einseitigen Banne der neapolitanischen Schule zu befreien. Mit glücklichem Anpassungsvermögen ausgerüstet, mit allen Stilarten seines Zeitalters vertraut, wußte er die verschiedensten musikdramatischen Bildungselemente harmonisch zu verschmelzen. Er suchte einer ausdrucksvollen Deklamation dem Belkanto gegenüber zu ihrem Recht zu verhelfen. Er gewährte den Chören breiteren Raum als bisher, ließ die großen dramatischen Orchesterpartien immer mehr hervortreten, faßte ganze Szenen zu zusammenhängenden musikalischen Komplexen zusammen. Überall begegnet man bei ihm dem Streben nach dramatischer Belebung und vertiefter Charakteristik, wie weit er auch in Wirklichkeit in diesem Punkt noch hinter modernen Ansprüchen zurückgeblieben ist. Ein Vergleich seiner Stuttgarter Kompositionen von bereits in Italien vertonten Textbüchern mit solchen älteren Partituren legt von der stetig fortschreitenden Entwicklung und Veredlung seines Talents das beste Zeugnis ab. Es mag wohl sein, daß er durch den Einfluß des Herzogs in diesen reformatorischen Bestrebungen bestärkt worden ist.

Alexander in Indien

Ein Singspiel,
welches
bey feyerlicher Begehung des höchst-beglückten
Geburts-Tags
des
Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,
HERRN
CARLN,
Regierenden Herzogs zu Würtemberg und
Teck 2c. 2c.
Auf dem
Hoch-Fürstlichen Schau-Plaz in Stutgart
aufgeführet werden solle.
Die POESJE ist von Herrn Metastasio, Kayserl. Poeten.
Die MUSJK hat Herr Nic. Jommelli, Herzoglich-Würtembergis. würklicher Musik-Direktor und Ober-Capellmeister von neuem gefertiget.
Die Veränderungen des Schaugerüsts sind von dem Herrn Innocentius Columba, Herzoglichen Theatral-Architect erfunden:
Die Tänze hingegen von Herrn Franz Sauveterre, Sr. Herzoglichen Durchlaucht Ballet-Meister neu verfaßt und eingerichtet worden.

Titelblatt aus dem Textbuch der Oper „Alexander in Indien“.

Vor Jommellis Ankunft in Stuttgart hatte man dort schon drei große Opern von ihm gegeben: „Ezio“, „Die verlassene Dido“ und „Fetonte“.“ „Ezio“ blieb auf dem Repertoire; die beiden andern Opern wurden für Stuttgart musikalisch völlig umgestaltet. In solcher Neubearbeitung ging Dido 1763, Fetonte 1768 mit außerordentlichem Glanz in Szene. Das letztere Werk erforderte besonders große Massenentfaltung: 341 Soldaten, darunter 86 zu Pferd, und 95 andere Komparsen traten darin auf. 1753 folgte „La clemenza di Tito“, 1754 „Catone in Utica“, 1755 „Pelope“ und „Enea nel Lazio“, 1756 „Artarserse“ (früher in Grauns Komposition gegeben) und „Merope“, 1758 „Tito Manlio“,

1759 „Nittetis", 1760 „Alessandro nell' Jndie" (früher in anderer Komposition gegeben), 1761 „L'Olimpiade" („Die olympischen Spiele"), 1762 „Semiramide", 1764 „Demofoonte", eine besonders beliebte Oper, die 14121 Gulden an Ausstattungskosten verschlang. 1764 kam „Il re pastore" („Der auf den königlichen Thron erhobene Schäfer") an die Reihe, 1766 „Il Vologeso", die letzte Jommellische Neuheit auf dem Gebiete der seriösen Oper am Stuttgarter Hoftheater und zugleich eine der ausgezeichnetsten Schöpfungen des Meisters. Man verausgabte für Dekorationen und Kostüme dieser Oper, die große Prunkentfaltung erforderte und wiederum eine gewaltige Menschenmasse in Bewegung setzte (sieben Choristen, acht Pagen, 24 Ratsherrn, 200 Soldaten, 60 Zuschauer auf der Bühne und 250 „als für die Szene im Spektateurs Amphitheater"), die Summe von 12750 Gulden.

Vorstellende.

Alexander.
Herr Archangelus Cortoni.

Porus, König eines Theils von Indien, verliebt in Cleoside.
Herr Ferdinand Mazzanti.

Cleoside, Königin eines andern Theils von Indien, verliebt in Porus.
Frau Maria Masi Giura.

Erissena, Schwester des Porus.
Jungfrau Monaca Buonani.

Gandartes, Feldherr des Porus, verliebt in Erissena.
Herr Franciscus Guerrieri.

Timagenes, Vertrauter, aber heimlicher Feind des Alexanders.
Herr Franciscus Bozzi.

Personenverzeichnis zur Oper „Alexander in Indien".

Für die komische Oper war Jommellis Musik nicht leichtflüssig genug; besser als den eigentlichen Buffostil beherrschte er den parodistischen. Die Texte zu den drei Werken dieser Gattung, die Jommelli für Herzog Karl komponiert hat, rühren von Gaetano Martinelli her, der in den sechziger Jahren das Amt eines württembergischen Hofpoeten versah. Am Karlstage 1766 wurde zum ersten Male die Operette „Il matrimonio per concorso" im Ludwigsburger Schloßtheater, 1767 „Il cacciator deluso, drama serio-buffo per musica" („Le chasseur trompé") in Tübingen aufgeführt, wozu im folgenden Jahre noch das sogenannte komische Heldengedicht „La schiava liberata" hinzukam.

Die acht von Jommelli komponieten Pastorale, Serenaden oder Festspiele bewegen sich fast durchweg auf dem Boden des klassischen Altertums. Die

Textdichter, soweit man sie kennt, waren Metastasio und die in Karl Eugens Sold stehenden italienischen Hofpoeten, die auch die nötigen aktuellen und lokalen Änderungen an Metastasios Dichtungen vorzunehmen hatten, um sie für den besondern Zweck eines württembergischen Hoffestes brauchbar zu machen. 1755 wurde das musikalische Gelegenheitsstück „Il giardino incantato" gegeben, wobei die anwesenden Fürstlichkeiten selbst mit der Hofgesellschaft den „verzauberten Garten" bildeten. Der Karneval 1758 brachte das theatralische Freudenspiel „L'asilo d'amore" der von 1759 das „mit Tänzen, verschiedenen Änderungen und anderen künstlichen Vorstellungen untermengte musikalische Schäfergedicht „Endimione ovvero il trionfo d'Amore". Am Karlstage 1761 kam ein Singspiel Metastasios mit abenteuerlicher, ausnahmsweise weder historischer noch mythologischer Handlung, „L'isola disabitata," zur Darstellung. Die Textbücher zu den beiden 1763 aufgeführten Schäferspielen „Il trionfo d'Amore" und „La pastorella illustre" hat Martinellis Vorgänger Tagliazucchi verfaßt. 1765 ging das Jommellische Singspiel „Imeneo in Atene", 1768 seine Serenade „L'unione coronata" in Szene. Alle diese Gelegenheitsstücke pflegten in allegorische Huldigungen für den Herzog oder die Personen, welchen die Feier galt, auszuklingen. Manchmal gingen auch den seriösen Opern Prologe voraus, die den Zweck hatten, die Bedeutung des Tages ins rechte Licht zu setzen, und deren Verfertiger, die berufsmäßigen Hofdichter, das gröbste Geschütz phrasenreicher Schmeichelei auffahren ließen. Die Musik dazu zu liefern, gehörte zu den Obliegenheiten des Oberkapellmeisters. So komponierte Jommelli einen allegorischen Prolog, in dem Apollo, Euterpe sowie ein Chor von Musen und Poeten auftraten, für die Aufführung seiner „Nittetis" am 11. Februar 1759. Am herzoglichen Geburtstage 1760 hatten, ehe die Oper „Alessandro nell' Indie" begann, die vier Erdteile Europa, Asia, Afrika und Amerika in den Weisen des italienischen Meisters die Verdienste des Fürsten zu verkünden, und am selben Tage des folgenden Jahres — man gab „L'Olimpiade" — fiel diese Aufgabe den Gottheiten Apollo, Merkur und Kalliope zu.

Für den kleinen Bedarf an weiteren komischen Opern sorgten zwei begabte Orchestermitglieder, Florian Deller und Johann Joseph Rudolph (oder Rodolphe). Rudolph (1730—1812), ein Straßburger, der in Paris und Italien seine Ausbildung erhalten hatte, kam von der französischen Hauptstadt, wo er auch später wieder als erster Hornist an der großen Oper und als Professor am Konservatorium gewirkt hat. Von 1761 bis 1766 bildete der unübertreffliche Meister auf dem Waldhorne eine der Zierden des Jommelischen Orchesters. Von ihm, der nicht bloß vielseitiger Komponist, sondern auch musiktheoretischer Schriftsteller war, wurde beispielsweise das Singspiel „L'aveugle de Palmire" gegeben. Deller, der Überlieferung nach ein Württemberger, erblickte um 1730 das Licht der Welt. 1751 trat er als Ripienist in Herzog Karls Dienste; später wurde er Sologeiger und führte den stolzen Titel „Kammermusikus und Compositeur der Musik des ballets". Im November 1756 ließ er sich vom

Herzog die Erlaubnis erteilen, bei Jommelli die Komposition lernen zu dürfen. Er machte seinem Lehrer große Ehre und übertraf ihn in seinen komischen Opern, die namentlich nach Jommellis Abgang viel gegeben wurden, sogar an Beweglichkeit und Geschmeidigkeit. „Le contese per amore", wozu sich die Partitur erhalten hat, „Il maestro di cappella" und andere Singspiele Dellers erfreuten sich nicht bloß in Stuttgart, sondern auch anderwärts großer Beliebtheit. Sein Bestes gab er jedoch als Komponist von Ballettmusik. Deller blieb bis 1771 in Stuttgart. Dann kam er nach Wien und München, starb aber schon 1774. Die Leidenschaft für den Trunk hatte seine Gesundheit frühzeitig untergraben. Er war ein lustiger, leichtfertiger Geselle, ein echt deutsches Kneipgenie, der sich, ähnlich wie Schubart, am Wirtshaustische seine Inspirationen holte. Seine musikalische Gesamtpersönlichkeit, die der auf Parallelen erpichte Schubart mit Gerstenberg vergleicht, muß einen genialischen Stempel getragen haben. Aber seine moralische Haltlosigkeit ließ offenbar sein starkes Talent nicht zur vollen Reife gedeihen.

Mit den denkbar reichsten Hilfsmitteln konnte Jommelli seine künstlerischen Ideen zur Ausführung bringen. Das Orchester, das er um sich scharte, war als eines der ersten in Deutschland, ja in Europa anerkannt. Es stieg bis zum Jahre 1767 auf 47 Mitglieder. Während die Hautboisten und Waldhornisten zum größeren Teil aus den Regimentskapellen hervorgingen, wurden die übrigen Künstler aus aller Herren Ländern zusammengeworben. In dem Jommellischen Orchester saßen nicht nur eine Anzahl Virtuosen ersten Ranges, es bestand vielmehr fast ganz aus solchen. Das machte seine Größe aus, zugleich aber auch seine Schwäche. Gewiß konnte der Oberkapellmeister den ausübenden Künstlern, über die er gebot, das Höchste zumuten und darum den Instrumentalsatz in seinen Opern zu ungeahntem Glanze entfalten. Aber niemals darf man bei einem Heere von Virtuosen die Selbstlosigkeit voraussetzen, daß sie die Gesamtwirkung und deren Einheitlichkeit über ihre persönlichen Leistungen stellen. So scheint auch das Jommellische Orchester darunter gelitten zu haben, daß sich die einzelnen Kräfte zu sehr hervordrängten. Wenigstens lesen wir bei Schubart: „Jeder bildete einen eigenen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben." Dem Oberkapellmeister zur Seite standen die Konzertmeister, die aus der Reihe der ersten Violinisten genommen wurden. Als Klavizembalist machte sich der Organist Jakob Sänger nützlich. Seit 1759 teilte sich mit ihm der junge Johann Friedrich Seemann (1736 bis 1775), der Sohn eines Stuttgarter Hofkantors, in diese Aufgabe. Ein Schüler Jommellis, besaß er nach Schubarts Urteil alle Eigenschaften, die der große Bach von einem Akkompagnisten forderte. Er wußte sich an jeden Charakter des Sängers, an jedes Temperament anzuschmiegen, und so wie er verstand kein zweiter den Takt zu halten. Dazu verfügte er über eine unvergleichliche Gabe,

Sänger zu unterrichten. Seine Ehe mit der leichtfertigen Sängerin Anna Cesari soll ihm schweres Herzeleid geschaffen haben. Seemann leistete bis zu seinem frühen Tode der Oper Herzog Karls wichtige Dienste und erwies sich namentlich nach Jommellis Rücktritt als unentbehrlich.

Als erster berühmter Violinkünstler trat Pasquale Bini in das Orchester ein. Durch Dekret vom 1. März 1754 wurde er zum „ersten Konzertmeister und Kompositeur di camera“ ernannt. Um 1720 zu Pesaro geboren, hatte er bei Tartini in Padua gelernt und schon als Jüngling durch seine erstaunliche Technik Aufsehen erregt. 1760 war er jedenfalls nicht mehr in württembergischen Diensten. Zwei noch glänzendere Geigerfürsten nahmen seine Stellung ein: Antonio Lolli und Pietro Nardini. Lolli (1730—1802), aus Bergamo gebürtig, kam 1758 nach Stuttgart. Er bezog 2000 Gulden Gehalt und hatte jedes Jahr einen längeren Urlaub zu beanspruchen. Er gehörte zu denen, welche ihrer Schulden niemals ledig wurden, obgleich auch seine Frau, die Tänzerin, hohe Einkünfte hatte. 1774 von Herzog Karl entlassen, fand er am Petersburger Hofe Anstellung, wo er, ein Liebling der Kaiserin Katharina II., bis 1778 weilte, und ließ sich dann auf weiten Kunstreisen fast in ganz Europa bewundern. Lolli hatte bereits den Übergang von der streng klassischen Schule zur modern virtuosen Richtung vollzogen. Seine Technik spottete aller Beschreibung, und er bewältigte, hauptsächlich mit der Linken, spielend die größten Schwierigkeiten. Aber er war nicht sehr musikalisch, sein Spiel übertrieben auf den Effekt zugespitzt, ungleich und launenhaft. Er galt als „musikalischer Luftspringer“. Nur Schubart stimmt nicht in diese allgemeine Beurteilung Lollis ein. Er behauptet vielmehr, daß kein Künstler seine Seele jemals so sehr ergriffen habe wie dieser „Shakespeare unter den Geigern“. Nardini bezeichnet derselbe Gewährsmann als „Geiger der Liebe, im Schoße der Grazien gebildet“ und rühmt die unbeschreibliche „Zärtlichkeit seines Vortrags“. Von ausländischen Violinspielern seien nur noch der Konzertmeister Pietro Martinez, Piero Pierri, Luigi Schiassi, Angelo Giura, Angelo Bio, Michele Pio Meroni und Luigi Baglioni genannt. Unter den deutschen Geigern zeichneten sich neben Deller Andreas Kurz und Johann Martial Greiner (1724 bis 1792) von Constanz aus. Dieser, ursprünglich Theologe, wurde 1753 aus Padua, wo er als erster Violinist unter Tartini gewirkt hatte, berufen. Er blieb 20 Jahre in württembergischen Diensten. Später kam er als Hohenlohescher Hofmusikdirektor nach Kirchberg. Den tüchtigen einheimischen Violoncellisten Johann Heinrich Botthof und Eberhard Malterre trat der italienische Kammervirtuose Planti an die Seite, den 1760 Boschitka ersetzte, während Agostino Poli, der am württembergischen Hofe Karriere machen sollte, für den 1762 verstorbenen Botthof engagiert wurde. Als Kontrabassisten glänzten Conti, Gianini, Scotti und Passavanti.

Nicht minder trefflich wie die Streichinstrumente waren die Blasinstrumente besetzt. Die höchste Bewunderung erregten die spanischen Brüder Plà, zwei

Oboisten. Sie sollen einander unaussprechlich geliebt haben, und demgemäß soll ihr musikalischer Vortrag wunderbar ineinander geflossen sein. „Ein Gedanke verfolgte den andern, ein Hauch hob den andern," sagt Schubart in seiner emphatischen Weise. „Beide komponierten, beide trugen ihre Sätze meisterhaft vor, und kein Mensch war fähig zu entscheiden, wer der größere sei. Die Verschwisterung der Töne, das Schwellen und Sinken des Portamento, das Sangähnliche und, wenn man sagen darf, das Verliebte und Freundliche hat vielleicht, solange die Welt steht, niemand besser ausgedrückt als diese Brüder." Übrigens wirkte der ältere, Juan Baptista Plà, die längste Zeit allein in Stuttgart. Er stellte sich 1755 ein, nachdem er vorher schon in Paris Aufsehen erregt hatte. 1759 zog er seinen jüngeren Bruder Joseph Plà nach, der aber bereits im 34. Lebensjahre am 13. Dezember 1762 starb. Seinen Platz nahm Vittorino Colombazzo ein. Dieser und der ältere Plà blieben bis 1768. Nur vorübergehend saßen die beiden Besozzi, Antonio der Vater und Carlo der Sohn, die als Dresdener Kammermusiker Ansehen erwarben, als Oboisten in Jommellis Orchester. Von deutschen Vertretern dieses Instruments verdient Christoph Hetsch Erwähnung. Unter den Flötenbläsern behauptete Wilhelm Friedrich Steinhardt den vornehmsten Rang. Den ersten Waldhornisten Rudolph, von dem schon die Rede gewesen ist, ersetzte 1766 sein begabter Schüler Johannes Nißle aus Geislingen. Als Fagottist leistete namentlich der Leipziger Andreas Gottlob Schwarz, der später in das Berliner Hoforchester übertrat, Vorzügliches. Die seit 1719 angestellte Lautenistin Frau Dorothea Spurni wurde 1755 entlassen, und seitdem blieb dieses Instrument verwaist. 1760/61 begegnen wir den Kammervirtuosen Domeniko und Giuseppe Cola als Vertretern des Calascione, eines in Unteritalien gebräuchlichen mandolinenartigen Griffbrettinstruments, das mit dem Plektron gespielt wurde, am württembergischen Hofe. Der Ruhm dieser beiden Brüder erfüllte nachmals ganz Europa.

Eine nicht minder erlesene Schar von Sangeskünstlern war unter Jommellis Zepter vereinigt. Primadonna blieb bis zum September 1756 Marianne Pirker. Damals wurde sie, als Vertraute und Parteigängerin der Herzogin Friederike, in das fürstliche Ehezerwürfnis verwickelt und auf des Herzogs Befehl samt ihrem Gatten verhaftet. Sie wurden nach der Festung Hohentwiel, bald darauf nach dem Hohenasperg geschleppt, wo sie als geheime Staatsgefangene acht Jahre lang ohne Verhör und Urteil schmachteten. Marianne fiel im Kerker geistiger Umnachtung anheim und verlor ihre herrliche Stimme. Nach ihrer Erlösung lebte sie, allmählich wieder genesend, teils auf dem bei Heilbronn gelegenen Killingerschen Gute Eschenau, teils in dieser Reichsstadt selbst, wo sie und Pirker ihr Dasein durch Musikunterricht fristeten. Als ebenbürtiger Ersatz für diese unglückliche Frau wurde Madame Maria Masi-Giura gewonnen, die als eine der vornehmsten Sängerinnen und besten Aktricen Italiens galt. Ihr Gehalt stieg bis auf 4000 Gulden. Seit 1760

teilte sich Monika Buonani mit ihr in die ersten seriösen Rollen. Kurze Zeit wirkte auch die berühmte Maria Josepha Maccherini an der württembergischen Hofoper. Anfang 1766 trat Fräulein Anna Cesari ein, die sich Jahrs darauf mit Seemann verheiratete und durch diesen zu einer vortrefflichen Gesangskünstlerin herangebildet wurde. Für die komische Oper wurden 1766 vier weibliche Kräfte angeworben, unter denen Mademoiselle Katharina Bonafini die bedeutendste war: nach Schubart eine Sängerin großen Stils, zwar kein Genie, aber geistreiche Nachahmerin.

Die Zahl der Kastraten (teils Sopranisten, teils Altisten) wurde bald auf vier erhöht: zu Jozzi und Paganelli trat 1753 Franz Bozzi, 1754 Franz Guerrieri. 1758 — Jozzi war inzwischen abgegangen — wurde der ausgezeichnete Sopranist Ferdinand Mazzanti, ein Toskaner, gewonnen, 1763 der berühmteste Kastrat, den das württembergische Publikum je gehört hat: der Sopranist Giuseppe Aprile (1738—1814) aus Bisceglia in Apulien. Er bezog eine Jahresgage von nicht weniger als 6000 Gulden. Schubart preist ihn als einen der vollkommensten Sänger der Welt, ja vielleicht den größten seiner Zeit. „Er sang mit der Reinigkeit einer Silberglocke bis ins dreigestrichene C, hatte tiefe Kenntnis des Gesangs und ein warmes, flutendes Herz." Unter dem Vorwande, seiner Heimat einen Besuch abstatten zu wollen, verschwand er im März 1769 aus Stuttgart mit Hinterlassung von Schulden. Unter den sonstigen Kastraten, die neben Aprile am württembergischen Hoftheater wirkten, ragten der Sopranist Pasquale Potenza, ein Neapolitaner, und der Altist Giovanni Maria Rubinello aus Brescia hervor, der seiner prachtvollen, klaren und biegsamen Stimme wegen später in ganz Italien wie auch in London bewundert wurde. Erste Tenorpartien sang anfangs Christoph von Hager. Nach seinem 1759 erfolgten Tode wurde der gleichfalls treffliche Archangelus Cortoni engagiert. Für kürzere Zeit wirkten Antonio Pini, Antonio Prati und Salvator Cassetti in Tenorrollen. Den Baß, der in der damaligen großen Oper nicht von Bedeutung war, vertraten deutsche Sänger. 1766 wurden für die komische Oper einige Künstler angeworben, die gelegentlich auch in der seriösen verwendet wurden. Namentlich der Tenorist Joseph Cosimi und die beiden Bässe Antonio Rossi und Gabriel Messieri leisteten im Buffofache Vorzügliches.

Zu Anfang des Jahres 1758 wurde das Opern- und Komödienballett eröffnet. Jahrs zuvor hatte Herzog Karl mit der Einrichtung dieses Kunstzweigs Michel del Agatha beauftragt, dessen Frau, die Tochter eines italienischen Gondoliers, schon seit 2. Februar 1757 nominell als erste Tänzerin auf Lebenszeit angestellt, damals unter allen Freundinnen des Fürsten die einflußreichste war. Die von Agatha zusammengestellte Truppe bestand aus sechs Tänzern, fünf Tänzerinnen und je acht Figuranten und Figurantinnen, meist französischer oder italienischer Herkunft. Schon nach Jahresfrist trat als Ballettmeister an Agathas Stelle François Sauveterre. Von ihm stammten unter anderem

die zwei am 11. Februar 1760 gegebenen Pantomimen „Die Indianer aus dem Reiche des großen Moguls“ und „Orpheus und Eurydike“. Bald darauf trat ein abermaliger Wechsel in der Leitung des Balletts ein, das jetzt erst am württembergischen Hofe seinen höchsten Glanz erreichte.

Der neue Machthaber im Reiche Terpsichores, Jean Georges Noverre, in Paris am 29. April 1727 geboren und für seinen Beruf ausgebildet, war zuerst in seiner Vaterstadt und dann im Berlin des großen Friedrich Solotänzer, kehrte 1749 nach Paris als Ballettmeister an der komischen Oper zurück und wirkte dann in London und Lyon. In dieser Stadt ließ er 1760 ein in der Folge wiederholt aufgelegtes Buch, „Lettres sur la danse et sur les balletts“, erscheinen, worin er seine choreographischen Grundsätze entwickelte. Im März 1760 traf er mit seiner Frau, einer Schauspielerin von Ruf, am Hofe Karl Eugens ein. Das Ehepaar wurde sofort engagiert, mit einem gemeinsamen Gehalt von 5000 Gulden, der sich nach wenigen Monaten auf 6000, dann immer höher steigerte, und zu dem sich beträchtliche Nebenbezüge gesellten.

Auch als Solotänzer hatte Noverre, obschon klein und unscheinbar von Gestalt, reiche Lorbeeren gepflückt. Jetzt beschränkte er sich ganz auf die Erfindung und Inszenierung von Balletten. In seiner Art wahrhaft genial veranlagt und mit der üppigsten Phantasie begabt, konnte er in seiner Kunst um so Größeres leisten, als ihm der Herzog, ähnlich wie seinem Oberkapellmeister, verschwenderisch alle Mittel zur Verfügung stellte, deren er zur vollkommenen Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten bedurfte. Viele seiner berühmten Ballette, die auch in anderen Städten, namentlich Wien und Paris, zur Darstellung gelangten, sind eigens für das Hoftheater Herzog Karls geschrieben worden. Noverre hat in der Geschichte der Tanzpantomime Epoche gemacht. Er verlieh ihr als erster dramatischen Charakter und suchte sie, soweit dies überhaupt möglich war, der Natur nahe zu rücken. Nicht mehr die virtuose Ausführung von hergebrachten Kunststücken sollte fortan die Hauptaufgabe der Tänzer sein, vielmehr die mimische Aktion. Bedeutende Begebenheiten und leidenschaftliche Seelenregungen sollten ohne Sprache durch Bewegung des Körpers mit Hilfe des Gesichtsausdrucks verdeutlicht werden. Noverre ersann demgemäß für seine choreographischen Werke zusammenhängende Handlungen, die er vorzugsweise der griechisch-römischen Sage und Dichtung entlehnte. Mitunter wurden in die Textbücher Inhaltsbeschreibungen dieser mythologischen Ballette aufgenommen, die, aus Noverres eigener Feder geflossen, uns einen erwünschten Einblick in seine Kunst gewähren: so 1763 zu „Medea und Jason“ und „Orpheus und Eurydike“, 1764 zu dem „Tod des Lykomedes“ und der „Hypermnestra“, 1766 zum „Fest des Hymenäos“ und „Raub der Proserpina“.

Noverres Ballette wurden teils selbständig, teils in Verbindung mit den großen Opern gegeben; es war üblich, auf jeden Akt einer solchen eine Pantomime folgen zu lassen, so daß manchmal zwei oder drei auf einen Opernabend entfielen. Noverre war darauf bedacht, die Ballette in irgend einen sinngemäßen

Zusammenhang mit der Oper zu bringen, zumal die, welche den Beschluß des ganzen Abends bildeten. Außerdem waren natürlich nicht selten auch Tänze, Gruppierungen, Apotheosen in die Handlungen der Opern selbst verflochten, namentlich wenn keine großen selbständigen Ballette eingeschaltet waren. Noverre hatte das Glück, an Florian Deller einen kongenialen Meister zu finden, dessen Weisen sich seinen choreographischen Kompositionen aufs innigste anschmiegten.



Gaetano Vestris (Englisches Spottbild).

Deller war für seine Zeit in der musikalischen Charakteristik sehr weit fortgeschritten, und er schöpfte sogar aus den nationalen Liederschätzen verschiedener Völker — letzteres allerdings mehr nach Noverres Abgang, als einfachere Tanzspiele neben den großen Pantomimen zur Geltung gelangten. Auch Rudolph war ein Tonsetzer, mit dessen Leistungen Noverre wohl zufrieden sein konnte. Jommelli ließ sich höchstens ausnahmsweise dazu herab, Ballettmusik zu fertigen.

Die Zahl des Ballettpersonals stieg beständig und erreichte 1764 mit je sieben Solotänzern und Solotänzerinnen, 23 Figuranten und 21 Figurantinnen ihren Höhepunkt. Künstler allerersten Ranges befanden sich darunter. Da war vor allem der Pariser „Tanzgott“ Gaetano Vestris (1729—1808), aus Florenz gebürtig. Die große Oper in Paris mußte diesen Liebling des Publikums, aus Furcht, ihn sonst ganz zu verlieren, alljährlich zur Karnevalszeit drei Monate lang dem Herzog von Württemberg abtreten, der ihm dafür fabelhafte Summen bezahlte. Mit Vestris rang um die Palme der ältere Lépi, ein Tänzer von interessantem Äußerem, ebenso graziös als feurig, dem der Ausdruck des Schmachtenden besonders gut gelungen sein soll. Der temperamentvolle Balletti, der später an die Spitze des Balletts trat, Angelo Vestris, der seinem berühmten älteren Bruder mit schönem Erfolg nacheiferte, Delaître, der lange Zeit die Gunst des Londoner Publikums genossen hate, Ronzio, Regina, Picq, Léger, Dauvigny wirkten teils neben-, teils nacheinander in größeren choreographischen Rollen. Unter den Solotänzerinnen ragten die anmutige Luisa Toscani, nachmals verehlichte Messieri, die Engländerin Neucy-Levier und Nanette Sauveur, die später des großen Lolli Gattin wurde, hervor. Aber auch unter denen, die an zweiter Stelle standen, und unter den Figurantinnen gab es vorzügliche Kräfte, die gut bezahlt werden mußten. Vielfach wurden Kinder oder jüngere Anverwandte des Künstlerpersonals für das Ballett herangebildet.

Anfang 1767 fand eine beträchtliche Reduktion des Balletts statt, das fortan nur noch etwa je aus einem Dutzend männlicher und weiblicher Mitglieder bestand. Der ältere Vestris wurde damals endgültig verabschiedet. Lépi und die meisten ersten Größen blieben zwar. Aber Noverre selbst gehörte zu denen, welche der 24. Januar 1767 zu Fall brachte. Der Tänzer Louis Dauvigny trat an seine Stelle. Mit Noverre war die Seele der Tanzkunst vom württembergischen Hofe geschieden, und die nachfolgende Epoche zehrte nur noch von den Überresten seines Geistes und seiner Phantasie. Er kam später nach Wien, wo er die Bewunderung der Kaiserin Maria Theresia erregte, von Wien nach Mailand und 1776 wieder in seine Vaterstadt Paris, um die Oberleitung der Tänze an der großen Oper zu übernehmen. Doch zog er sich schon nach vier Jahren ins Privatleben zurück. Er starb hochbetagt am 19. November 1810 in St. Germain-en-Laye.

Sowohl die Jommellische Oper als das Noverresche Ballett beanspruchten einen Glanz des äußeren Rahmens, einen Prunk der dekorativen Ausstattung,

der ein starkes Aufgebot erfinderischer Köpfe und kunstfertiger Hände in Tätigkeit setzte. Das Dekorationswesen wurde als ein Teil des Bauwesens betrachtet und unterstand deshalb dem Oberbaudirektor. Doch waltete unter diesem der Theaterarchitekt Innozenz Colomba so gut wie selbständig seines Amtes. Seiner fruchtbaren Künstlerphantasie sind die herrlichen Ausstattungen der Opern Jommellis und Ballette Noverres zum größten Teil entsprungen. Nur kurze Zeit hatte er in der Person des aus Paris berufenen Chevaliers Servandoni, Malers und Architekten an der dortigen königlichen Académie de peinture, einen Nebenbuhler. Servandoni, ein Meister in der architektonischen Perspektive, wurde am 15. Juni 1763 auf ein Jahr engagiert, um im Vereine mit zwei von ihm mitgebrachten Gehilfen eine bestimmte Anzahl von Dekorationen herzustellen. Nach Ablauf seines Kontrakts verpflichtete man ihn noch auf weitere 83 Tage. Durch das Zusammenwirken der beiden großen Theatermaler wurde namentlich am 11. Februar 1764, der die Erstaufführung von Jommellis „Demofoonte" und den beiden Balletten „Der Tod des Lykomedes" und „Hypermnestra" brachte, eine sinnenberauschende Pracht entfaltet, mit der höchstens die Ausstattungskunst an den größten Luxustheatern der Jetztzeit verglichen werden kann. Uriots Festbeschreibungen geben uns eine Vorstellung von dieser Herrlichkeit, und von Colomba selbst herrührende Entwürfe zu Szenerien, die sich erhalten haben, liefern die Bestätigung. Goethe, der bei seinem Aufenthalt in Stuttgart 1797 noch Colombasche Dekorationen sah, meinte, alles sei „sehr faßlich und in großen Partien ausgeteilt und gemalt". Unter den Mitarbeitern Colombas sind Antonio Bittio und Josue Scotti, beide auch Mitglieder der Stuttgarter Akademie der Künste, in erster Linie zu nennen. Bittio weilte schon seit 1748 in Stuttgart; Scotti, aus Laino im Mailändischen gebürtig, wurde anfangs 1762 von Colomba herbeigezogen, um an den Dekorationen zur „Semiramide" zu malen. Die übrigen Theatermaler,



Chevalier Servandoni.

darunter Colombas Vetter Baptista d'Allio, Giovanni Tamanti, Bartolomeo Pinchetti, Holzhey, waren meist ohne feste Gehälter angestellt. Den plastischen Schmuck, dessen man für die Bühne bedurfte, besorgte der Hoffigurist Le Jeune. 1746 wurde das bisherige Kriegsmagazin in Stuttgart zur Werkstatt für die Dekorationsmalerei eingerichtet.

Im Frühjahr 1768 zog Colomba von dannen. Keine Versprechungen vermochten ihn länger zu halten. Die fortgesetzten Schwierigkeiten, die er wegen



Dekoration Colombas zur Oper „Vologeso“ (Saal in der Königsburg).

Ausbezahlung der eigenen Forderungen wie der für seine Arbeiten unentbehrlichen Gelder hatte, trugen jedenfalls nicht wenig dazu bei, ihm seine Stellung am württembergischen Hofe zu entleiden. Da etwa gleichzeitig auch Bittio abging, wurde nunmehr mit der Oberleitung der Theatermalerei Scotti betraut.

An der Spitze des Maschinerieweſens, das sich mit dem Dekorationswesen kaum auf derselben Höhe hielt, stand seit 1751 der erste Theatermaschinist Christian Keim, der zwischen 1763 und 1766 an dem aus Erlangen berufenen Spindler einen Kollegen hatte.

Die malerische Wirkung der Bühnenbilder wurde durch die stilgerechte Ausführung und den verschwenderischen Reichtum der Kostüme vervollständigt. Während der Blütezeit von Oper und Ballett kam Bocquet, der erste Kostümzeichner der großen Pariser Oper, jährlich auf ein paar Monate an den Hof Herzog Karls, wofür er jedesmal 2500 Gulden erhielt. Man rühmte an ihm nicht nur die glückliche Erfindungsgabe, durch die sich seine Entwürfe ungemein mannigfaltig und abwechslungsreich gestalteten, sondern auch die gründliche



Dekoration Colombas zur Oper „Vologeso" (Kerker).

Erfahrung in der Trachtenkunde. Von Bocquets Kunst zog der ständige Stuttgarter Theaterschneider Jean Louis Royer, gleichfalls ein Pariser, großen Nutzen. Die Stoffe zu den Kostümen ließ der Herzog zum großen Teil in Paris einkaufen.

Der Oper und dem Ballett, diesen beiden enge untereinander verbundenen Kunstzweigen, stand als dritter, selbständiger ein Jahrzehnt lang die französische Komödie gegenüber. Wie beträchtliche Summen auch auf sie verwendet wurden, erreichte sie doch nie ganz dieselbe Bedeutung wie die zwei anderen Gattungen.

Ihre Anfänge fallen in das Jahr 1757. In jenem Frühjahr mußte Oberbaudirektor de la Guêpière den großen unteren Saal im Neuen Bau mit mäßigem Kostenaufwande zu einem Theater einrichten. Der Herzog hielt offenbar die weiten Räume des Opernhauses für ungeeignet zum rezitierenden Drama. Die erste Vorstellung fand am 9. Dezember 1757 statt. Aber schon am 22. desselben Monats brach im Neuen Bau Feuer aus, das sich mit rasender Geschwindigkeit verbreitete und in kurzem das ganze Innere zerstörte. Fortan wurden die französischen Komödien, soweit Stuttgart überhaupt ihr Schauplatz war, doch im Lusthaustheater gegeben.


COSTUME DE MAD.E VESTRIS
Rôle de Jeanne de Naples,
dans la Tragédie de ce nom.

Zur Karnevalszeit 1758 gab es zum ersten Male Sonnabends regelmäßige Schauspielaufführungen. Aber erst als Fierville, der, wie Uriot und andere Mitglieder der Truppe, früher in Bayreuth angestellt gewesen war, als „lecteur de S. A. S. et directeur de la comédie“ engagiert wurde, nahm dieser Kunstzweig einen Aufschwung. Am 29. Mai 1759 wurde mit dem genannten Künstler, der erste Liebhaberrollen spielte, und seiner Frau ein Vertrag abgeschlossen, der beiden zusammen eine Jahresgage von 5500 Gulden zusicherte, und auch als sich Frau Fierville schon nach anderthalb Jahren von der Bühne zurückzog, sollte das Ehepaar im Genusse dieser Einkünfte verbleiben. Im März 1760 wurde Madame Dugazon aus Bordeaux mit ihren beiden Töchtern Marianne und Rosette angestellt. Bald darauf fanden auch der Vater und sein Sohn Henri als Schauspieler Engagement, so daß nun die ganze Familie, fünf Köpfe hoch, vereinigt war. Die schöne Rosette Dugazon (1743—1804) machte großes Glück. Sie erwarb sich die Gunst des Herzogs, der sie mit dem Tänzer Angelo Vestris verheiratete. Zugleich stieg sie zur ersten Schauspielerin mit einem Gehalte von 5000 Gulden empor. Sie soll die ihr mangelnde innere Wärme durch Energie

und Kunst der Darstellung ersetzt haben. Die Aussprache des Buchstabens R bereitete ihr Schwierigkeiten. Eine Anekdote will wissen, Casanova habe ihr einmal um den Preis eines Kusses alle Wörter mit R in einer ihrer Rollen mit andern vertauscht. 1767 kehrte Madame Vestris mit ihrem Gatten nach Frankreich zurück und debütierte Jahrs darauf an der Comédie-Française, wo ihr bald erste Partien zufielen.

Am 19. April 1760 wurde der aus Nancy gebürtige Joseph Uriot (1713—1788) als Schauspieler engagiert und bald darauf auch zum herzoglichen Privatbibliothekar ernannt. Schon 1765 zog er sich ganz von der Bühne zurück, was allgemein bedauert wurde. 1767 wurde er Bibliothekar an der württembergischen öffentlichen Bibliothek, die damals begründet worden war. Seine wichtigste Aufgabe war jedoch von Anfang an, die Geburtstage Serenissimi und sonstigen Hoffeste in Vers und Prosa, in französischer und deutscher Sprache zu verherrlichen. Er verstand es wie kaum ein zweiter, über die Nichtigkeiten der Repräsentation und Etikette das Füllhorn seiner der Anmut nicht entbehrenden Geschwätzigkeit auszuschütten. Bis an sein Ende blieb er der unermüdliche und in bedingungsloser Begeisterung für seinen Herrn nie wankende literarische Schildknappe Karl Eugens.



Joseph Uriot.

Neben Fierville, Uriot und den beiden Dugazon vertraten La Plante, später Direktor der französischen Komödie in Kassel, Chambot, Chaumont, Clairval, Dorival, Le Neveu die Männerrollen. Die Zahl schwankte im ganzen zwischen zehn und zwölf, die des Frauenpersonals zwischen acht und neun. Außer Madame Fierville und den drei Damen Dugazon sind hauptsächlich die Gattinnen Uriots, des Ballettmeisters Noverre und der Schauspieler La Plante, Clairval und Le Neveu zu nennen. Dem Kunstkörper kam seine Stabilität zugute. Einige Mitglieder waren nach Uriots Angaben schon mit Beifall in Paris aufgetreten, und auf andere, hoffnungsvolle jüngere Talente, hielt man dort den Blick als künftigen Ersatz für Bühnengrößen gerichtet. Ein anderer gleichzeitiger Gewährsmann fand einen Teil des Herrenpersonals unübertrefflich, während ihm an den Damen mißfiel, daß sie in der Aussprache zu viel affektierten und zu leise redeten. Uriot rühmt ferner an dem Ensemble die feine Darstellung von Komödien, die auf den Ton anmutiger Heiterkeit gestimmt gewesen sei. Die Komödie — nach der französischen Ausdehnung des Begriffs — herrschte denn auch im Spielplane stark vor. Man führte beliebte Stücke zeitgenössischer Autoren auf, wie La Chaussées „Mélanide“, Alexis Pirons „La Métromanie“, Diderots „Le Père de Famille“. Dem Drama großen Stils konnte Herzog Karl keinen rechten Geschmack abgewinnen. Als am

18. Februar 1763 Voltaires „Zaïre“ gegeben wurde, war es seit mehr als vier Jahren wieder die erste Tragödie, die man zu hören bekam. Tief war der Eindruck, der sich nicht nur in Beifall, sondern auch in Tränen entlud. Am 13. Februar 1764 kam Corneilles „Cinna“ an die Reihe, und auch in der Folge studierte man nun bisweilen eines der klassischen Werke der großen französischen Tragiker ein. An das Hauptstück schloß sich gewöhnlich noch ein heiteres Nachspiel („la petite pièce“) an, und da es überdies auch an einem Schauspielabende ohne ein bis zwei Ballette selten abging, so überstieg die Dauer einer solchen Vorstellung jedenfalls das heute übliche Durchschnittszeitmaß.

Auf Lichtmeß 1767 wurde der gesamten Komödiantentruppe gekündigt. Die Abfertigung bereitete wegen der rückständigen Gagen große Schwierigkeiten, und es währte zwei Jahrzehnte, bis alle Forderungen beglichen waren. Zugunsten des Direktors Fierville, der später in die Dienste des Berliner Hofes trat, mußte sich der preußische Gesandte in Stuttgart ins Mittel legen. Die französische Komödie blieb seit 1767 endgültig aus der Reihe der Theaterveranstaltungen am württembergischen Hofe ausgeschaltet. Eine Zeitlang feierte nun hier das rezitierende Drama ganz, bis es dann in Gestalt eines deutschen Schauspiels seine Wiederauferstehung erlebte.

Die für den künstlerischen Betrieb verantwortlichen Verwaltungsbeamten führten ein sorgenschweres Dasein. Die Leitung der „Divertissements“, von denen auch das Theater einen Bestandteil ausmachte, unterstand nach wie vor dem Oberhofmarschallamte. Als eigentlicher maître de plaisir fungierte der Regierungs- und Hofrat, seit 1762 Geh. Legationsrat Albrecht Jakob Bühler (1722—1792). Er war ein äußerst geschäftstüchtiger und gewandter Mann, der sich den schwierigsten und heikelsten Verhältnissen gewachsen zeigte und sich die Zufriedenheit seines Gebieters, mit dem er ununterbrochen in unmittelbarem persönlichen und schriftlichen Verkehr stand, während seiner vieljährigen Intendantentätigkeit in hohem Grade erwarb. Neben ihm hatte der Theaterkassier (bis 1770 Kammerrat Tobias Ulrich Enslin) die Hauptlast auf seine Schultern zu nehmen. Er war gewiß der geplagteste Mann im ganzen Herzogtum. In seiner Kasse herrschte stets Ebbe. Die Zustände waren denen zur Zeit Eberhard Ludwigs sehr ähnlich. Die Rentkammer, die im Streite zwischen dem Herzog und seinen Ständen mit den letzteren sympathisierte, beeilte sich nicht eben, die verlangten Gelder zu beschaffen, und oft wurden wiederholte Befehle des Herzogs nicht respektiert. Eine geordnete Geldwirtschaft war so ein Ding der Unmöglichkeit. Die Klagen von Lieferanten und Handwerkern über unbefriedigte Forderungen nahmen kein Ende. Immer wieder drohten die Arbeiter, falls man sie nicht pünktlicher entlohne, die Geschäfte im Stiche zu lassen, und mehr als einmal führten sie die Drohung aus. Häufig verzweifelte Colomba, ob er die Dekorationen zur Festoper rechtzeitig vollenden könne, oder erklärte Enslin, das Theater müsse unbeleuchtet bleiben, wenn kein Geld einlaufe. Auch mit der Entrichtung der Künstlergagen blieb man jahrelang im Rückstand, wovon förm-

liche Berge von schriftlichen Beschwerden und Gesuchen beredtes Zeugnis ablegen. Bei den Entlassungen gab es dann die schwierigsten finanziellen Auseinandersetzungen, zumal da sich die Forderungen der einheimischen Gläubiger an die fremden Virtuosen mit deren Ansprüchen an die herzogliche Kasse kreuzten.

Die Theaterkasse sollte eigentlich ihre Gelder nur von der Generalkasse (d. h. Rentkammer) ausbezahlt erhalten. Aber mißbräuchlich hatten die Bezirksämter auf herzoglichen Befehl auch Einnahmen direkt der Theaterkasse zuzuführen. Aus dieser wurden die Kosten der Ausstattung und des laufenden Betriebs bestritten; die Dekorationen wurden zum Teil auch aus zeitweise bestehenden besonderen Opernbaukassen bezahlt. Die Künstlergagen fielen dagegen nach altem Brauch dem Kirchenrate zur Last. Sein Beitrag wurde schließlich auf 50000 Gulden festgesetzt, welche Summe entfernt nicht ausreichte. Betrug doch im Juli 1767, nachdem bereits die gesamte französische Komödie entlassen war und auch im Ballett beträchtliche Reduktionen stattgefunden hatten, der Besoldungsetat noch 99410 Gulden; in den Jahren vor 1767 mag er gegen 150000 verschlungen haben. So mußte der Herzog die Rentkammer heranziehen und außerdem einen großen Teil seiner Privateinkünfte, insbesondere der französischen Subsidiengelder, auf das Bühnenwesen verwenden. Das Theater Karl Eugens dürfte in seinen Glanzzeiten, wenn man die Lieferungen von Rohmaterialien in Geldwert umsetzt, kaum weniger als eine halbe Million Gulden jährlich gekostet haben, was nach heutigem Maßstab zwischen drei und vier Millionen Mark ausmacht. Dabei standen den Ausgaben überhaupt keine Einnahmen aus Eintrittsgeldern gegenüber.

Mit je bedenklicheren Mitteln der am Hofe herrschende Luxus bestritten wurde, je härter die zum Teil gesetzwidrigen Steuern und Fronden auf dem Volke lasteten, je rücksichtsloser behufs Erfüllung des mit Frankreich abgeschlossenen Subsidienvertrags die Landeskinder zum Militär gepreßt wurden, desto mehr mußte sich der allgemeine Haß gegen die üppige Hofhaltung steigern. Und da das Bühnenwesen von ihr ein besonders in die Augen springendes Stück ausmachte, so galt auch ihm die Erbitterung des Volkes im höchsten Maße, zumal da die schon in Wirklichkeit beträchtliche Verschwendung noch durch fabelhafte Gerüchte übertrieben wurde. Der Altwürttemberger war vorzugsweise sparsam veranlagt und ernst gestimmt, die Kunst galt ihm als etwas mehr oder weniger Überflüssiges, und er konnte sich nicht zu der Auffassung emporschwingen, daß der Landesherr oder gar das Land zu ihrer Förderung irgendwelche Verpflichtung habe. Wie hätte aber auch dieses gedrückte und um das tägliche Brot sich abquälende Volk zu einer solchen Anschauungsweise kommen sollen? Es fand seine Erholung und Befriedigung weit mehr in religiösen Konventikeln und pietistischen Erbauungsstunden als in weltlichen Lustbarkeiten. Natürlich gab es auch in den unteren Ständen Lebensfrohe. Aber was frommte ihnen die höfische Theaterkunst, wie sie damals geübt wurde? Sobald die erste Neugierde und Schaulust gestillt war, konnten sie weder die italienischen Opern, deren Worte

sie nicht verstanden, noch die französischen Komödien, von deren Inhalt sie keine Ahnung hatten, fesseln. Für sie taugten die Belustigungen besser, die im Gefolge der Jahrmärkte und Messen regelmäßig wiederkehrten: Marionettentheater, mechanische Figuren und Automaten, Zauberkünstler, Kunstreiter und Seiltänzer, kurz Gaukler und Fahrende jeder Art. Wenn es schon einmal regelrechte Theatervorstellungen sein sollten, dann erlabten das Herz des gemeinen Mannes ganz anders die Darbietungen der deutschen Wandertruppen, an denen der unermüdlich belachte Hanswurst noch immer den Löwenanteil hatte. So blieb die Hofbühne Karl Eugens ein Privilegium für die höheren Gesellschaftskreise: in erster Linie für den Hof selbst und was dazu gehörte bis zu den Lakaien herab, dann für Offiziere, Staatsdiener und vermögliche Bürger, die sich gerne zur Beamtenschaft hielten. Ohnehin wurden die theatralischen Genüsse lediglich den Residenzbewohnern zuteil.

Vom volkswirtschaftlichen Standpunkt aus hatte der großartige Theaterbetrieb gewiß auch seine Vorzüge. Zwar waren es Ausländer, die zum größeren Teil die auf die Bühnenkunst verwandten Gelder einstrichen, aber sie verzehrten sie doch im Lande. Was von ihnen in die Fremde geschleppt worden ist, darf nur ganz gering veranschlagt werden; denn es war ein leichtfertiges Völkchen, das den Augenblick genoß und ans Sparen nicht dachte. Die Stuttgarter und Ludwigsburger Kaufleute und Gewerbetreibenden machten dabei gute Geschäfte, wenn sie gleich auf Zahlung oft lange warten mußten und deswegen endlose Verdrießlichkeiten hatten. Auch die zahlreichen Handwerker und Arbeiter, die durch die vielen Bauten und durch die Maler-, Maschinen-, Schneider- und sonstigen Arbeiten beim Theater in Anspruch genommen wurden, waren fast ausschließlich Württemberger, und den Fuhrleuten gab die Beförderung des Baumaterials fortgesetzt etwas zu verdienen. Dazu kam der Fremdenzulauf in der Karnevalszeit, während der die Stuttgarter und Ludwigsburger Gasthöfe überfüllt waren. Kurz, die vielgeschmähte Verschwendung verhalf Hunderten und aber Hunderten zu Brot. Solchen allgemeinen Erwägungen ist das Volk freilich nicht leicht zugänglich. Es hielt sich auch in diesem Falle an das Nächstliegende, und was es mit leiblichen Augen sah, gab ihm Grund genug zur Entrüstung. Es gewahrte, wie die fremden Virtuosen, Komödianten und „Luftspringer" im Überfluß schwelgten und praßten, während die Landeskinder hart um ihre Existenz rangen, wie jene den Lieferanten den sauer erworbenen Gewinn vorenthielten, Schulden machten und nicht selten mit Schimpf und Schande aus dem Lande gingen, das sie mit übertriebener Gastlichkeit aufgenommen hatte. Die Italiener und Franzosen waren schon als solche bei den gegen alles Ausländische mißtrauischen Württembergern verhaßt, und sie bildeten eine Klasse für sich, die nur spärliche Beziehungen zu den Einheimischen unterhielt. Die bürgerlichen Kreise nahmen auch an dem liederlichen Lebenswandel der Fremden Anstoß, und schärfere Beobachter bemerkten mit Schrecken, wie die Sittenlosigkeit ansteckend wirkte. Es war in der Tat ein tolles Treiben. Die Intrigen und Klatschereien der

Künstler untereinander, ihre Händel und Streitigkeiten nahmen ebensowenig ein Ende wie die Klagen der Einheimischen und die Prozesse, die sie nach sich zogen. Nicht selten mußten es ehrbare Bürger erleben, daß ihre Töchter von leichtsinnigen Künstlern verführt und entehrt wurden. Auf der andern Seite mehrte die Rücksichtslosigkeit, mit der man viele Virtuosen, wenn man ihrer satt geworden war, entließ oder im Solde herabsetzte und so samt ihren Familien der Not preisgab, die Erbitterung, zumal da diese Maßregeln vorwiegend deutsche Musiker und die solideren Elemente der Künstlerkolonie trafen. So wurde der Zorn des württembergischen Volks gegen das Theater von den verschiedensten Seiten her angefacht, und selbst Untertanen, deren Loyalität über jeden Verdacht erhaben war, wurden davon ergriffen.

Diese Mißstimmung konnte dem Herzog nicht verborgen bleiben und mußte mit der Zeit doch auf ihn Eindruck machen. Seine Popularität war ihm nicht gleichgültig, und je älter und gesetzter er wurde, desto stärker empfand er das Bedürfnis, in Frieden zu leben mit seinen Untertanen. Gleichzeitig dachte er daran, den unfruchtbaren Kämpfen mit seinen Landständen ein Ende zu bereiten. Ein dauernder Friede mit ihnen ließ sich aber nur herstellen, wenn die Verschwendung aufhörte, eine sparsamere Wirtschaft eingeführt wurde. Er selbst konnte sich ja nicht verhehlen, daß man bis zu den Grenzen der finanziellen Leistungsfähigkeit vorgedrungen, daß aus dem erschöpften Lande nichts mehr herauszupressen sei. Es durfte nur noch eine gewisse Übersättigung mit musikalisch-theatralischen Genüssen hinzukommen, und die Umkehr mußte beginnen. Alle diese Momente waren zu Anfang des Jahres 1767 zusammengetroffen, das in der Geschichte des württembergischen Hoftheaters einen Wendepunkt bedeutet. Nicht als ob mit einem Schlage alles umgewälzt worden wäre. Nur langsam vollzogen sich die Neuerungen, und mit Einschränkungen auf der einen Seite gingen manchmal verdoppelte Ausgaben auf der andern Hand in Hand. Aber ein fühlbarer Anfang war doch gemacht. Ein herzogliches Dekret vom 24. Januar 1767 verfügte auf Lichtmeß die Entlassung der ganzen französischen Komödiantentruppe, Noverres und eines Teils des Balletts sowie von vier Mitgliedern der komischen Oper — alles „zu merklicher Erleichterung der herzoglichen Rentkammer“. Im April 1768 kam es abermals zu einer starken Verminderung des Personals im Zusammenhang mit der Aufstellung eines neuen Kammerplans. Die Entlassenen blieben größtenteils in Stuttgart und harrten besserer Zeiten. Wirklich wurden viele im selben oder im folgenden Jahre, wenn auch zu niedrigeren Gagen, wieder angenommen. Aber gerade die teuersten Kräfte, wie die Sängerin Masi-Giura und den Oboisten Plà, rief man nicht mehr zurück; sie hatten wohl auch sofort das Land verlassen, weil sie allerwärts willkommen waren.

Wieder andere räumten, in der richtigen Witterung, daß es mit den fetten Jahren endgültig vorbei sei, freiwillig das Feld. So der Sänger Aprile, und so schließlich der Oberkapellmeister Jommelli selbst. Man darf es diesem nicht verargen, daß ihn die beträchtlichen Einschränkungen, durch die er sich in der

Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten künftig bedroht sah, mit Sorge und Unlust erfüllten. Überdies hatte seine Freundschaft mit dem Herzog den Höhepunkt überschritten. Nach Beendigung der Karnevalslustbarkeiten von 1769 kam er um einen Urlaub nach Italien ein. Er wollte seine Frau, die das Stuttgarter Klima nicht ertrug, in die Heimat bringen und ließ deshalb alles entbehrliche Mobiliar dorthin schaffen. Dies gab zu dem Gerüchte Anlaß, er gedenke dem Lande für immer den Rücken zu kehren, dem seine Feinde nach Kräften Nahrung liehen. Auch bei Hof muß man derartiges geargwohnt haben. Denn man verbot ihm, von seinen Originalpartituren, die er vertragsmäßig dem Herzog zu überlassen hatte, Abschriften zu nehmen, und forderte ihm die bereits in seinem Besitze befindlichen ab. Mit dem Gefühl erlittener Kränkung trat Jommelli am 29. März die Reise an. Von Italien aus gab er Auftrag, ihm den Rest seiner Habe nachzusenden. Das vermehrte den Verdacht, daß er nach einem vorgefaßten Plane gehandelt habe. Der Herzog verbot, ohne seine Erlaubnis irgend etwas abzuschicken. Als das Ende seines Urlaubs herannahte, zeigte der Oberkapellmeister indessen seine bevorstehende Rückkehr an und erklärte ausdrücklich, seine Verpflichtungen erfüllen zu wollen. Herzog Karl, der Jommelli gerne gehalten hätte, bewies nun auch seinerseits das größte Entgegenkommen. Um so peinlicher war seine Überraschung, als Jommellis vom 9. September 1769 aus Neapel datiertes Entlassungsgesuch am 27. September in seine Hände gelangte. Es folgte eine unerquickliche und nutzlose Korrespondenz, die Bühler im Namen Serenissimi führte; sie lief darauf hinaus, daß man sich gegenseitig die erwiesenen Dienste und Wohltaten vorwarf. Gefehlt hatte man ohne Zweifel auf beiden Seiten. Jommelli hatte Grund, sich in seinem Künstlerstolz beleidigt zu fühlen, aber sein Benehmen war nicht frei gewesen von Hinterhaltigkeit.

Schließlich erhielt er die gewünschte Dienstentlassung. Da der Bruch mit ihm ohnehin genug Aufsehens in der Kunstwelt erregt hatte, war dem Herzog viel daran gelegen, daß wenigstens wegen Jommellis hinterlassener Schulden ein Arrangement getroffen und jeder Skandal vermieden werde. Die Besoldungsrückstände und der Erlös aus dem noch vorhandenen Mobiliar scheinen zur Befriedigung der Gläubiger ausgereicht zu haben. Jommelli brach seine Beziehungen zum württembergischen Hofe niemals ganz ab und suchte sich durch kleine Dienstleistungen, wie Empfehlung von Künstlern, die herzogliche Gunst zurückzugewinnen. Wie hoch der Fürst den Rat seines ehemaligen Günstlings in musikalischen Dingen auch jetzt noch schätzen mochte, fühlte er sich doch von ihm zu tief gekränkt, als er ihm jemals ganz verzieh. Jommelli starb am 25. August 1774 im 60. Lebensjahre zu Aversa. Seine Landsleute hatten gefunden, seine Musik sei in der Fremde zu germanisch kalt und streng geworden, und darum seinen letzten Opern Mißerfolge bereitet.

Der Betrieb der Oper ging mittlerweile ungestört weiter. Es macht den Eindruck, als ob Karl Eugen zunächst zeigen wollte, was auch ohne des großen italienischen Maestro Hilfe geliefert werden könne. Nochmals wurde der alte

Glanz entfaltet, die alte Verschwendung hervorgeholt. Aber es war nur ein letztes Aufflackern vor dem endgültigen Erlöschen. Als Jommelli das Land verließ, waren die Karnevalslustbarkeiten von 1769 bereits vorüber, und für den Sommer und Herbst hatte man sich ja auch bisher meist an Singspielen genügen lassen. Um die Neueinrichtung der Opera buffa machte sich hauptsächlich Seemann verdient, und auch der Sänger Cosimi erwies sich bei dieser Gelegenheit nützlich. Mit dem Engagement eines neuen Oberkapellmeisters brauchte man sich nicht zu beeilen; wußten doch auch Deller und andere Orchestermitglieder den Taktstock zu schwingen. Bis zum kommenden Karneval mußte jedoch eine Entscheidung getroffen sein, weil es sich nicht bloß um die Direktion, sondern zugleich um die Komposition der neuen seriösen Oper für den Geburtstag des Landesherrn handelte. Verazi aus Mannheim wurde wiederum mit der Dichtung des Textbuches betraut, und er verhandelte im Oktober 1769 darüber mündlich mit Bühler. Die Wahl fiel schließlich auf „Calliroe“, einen Stoff von frei erfundener Handlung, die im alten Orient spielte. Für die Komposition gewann man den gerade in München weilenden Maestro Antonio Sacchini (1734—1786), einen Fischerssohn aus Pozzuoli bei Neapel; Schüler Durantes, gehörte er zu den bedeutendsten und fruchtbarsten Opernkomponisten der neapolitanischen Schule. Ende Januar 1770 kam Sacchini persönlich nach Ludwigsburg und führte bis Ende April die Operndirektion. Am 11. Februar ging „Calliroe“ in glänzender Ausstattung wirklich in Szene. Bei der Eroberung einer Festung wirkten 16 Unteroffiziere und 470 Gemeine, darunter 30 Husaren zu Pferd, mit. Die Sacchinische Oper muß sehr gefallen haben, denn sie wurde oft wiederholt und hielt sich lange auf dem Repertoire. Der Komponist, größer im Lieblichen als im Erhabenen, fand namentlich für weiche und träumerische Stimmungen innige Melodien.

Indessen ließ sich die Anstellung eines ständigen Oberkapellmeisters nicht länger hinausschieben. Der Sänger Rossi wurde zu diesem Behufe nach Italien geschickt und machte in Venedig den aus Rom gebürtigen Antonio Boroni (1738—1797) ausfindig, der bereits einen angesehenen Namen als Opernkomponist besaß. Er traf am 6. Mai 1770 in Ludwigsburg ein und blieb bis Ende 1777 in württembergischen Diensten. Dann kehrte er in seine Heimat zurück, wurde 1785 Kapellmeister in der Peterskirche zu Rom und beschloß als solcher seine Tage.

Diese Jahre trugen durchaus den Charakter des Übergangs. Schon hatte der Herzog damit begonnen, sich die für sein Theater nötigen Kräfte in den eigenen Bildungsanstalten heranzuziehen. Bis diese die erwünschten Ergebnisse zu liefern und den gesamten Kunstkörper zu speisen vermochten, mußte selbstverständlich geraume Zeit vergehen. Die Entlassung der fremden Virtuosen fand darum stufenweise statt, je nachdem die Novizen auf den verschiedenen Gebieten zu Dienstleistungen herangezogen werden konnten. Der Theateretat für das Rechenjahr 1771/72 beanspruchte noch die beträchtliche Summe von 85161 Gulden, wovon auf die Gehälter der Oper 48702 Gulden 52 Kreuzer, auf die des Balletts

17252 Gulden 12 Kreuzer entfielen. Eine Massenentlassung des Balletts fand Anfang 1772 statt. Umfangreichere Verabschiedungen von Mitgliedern des Orchesters und der Oper folgten im Herbst 1772 und im Frühjahr 1773. Auf 29. Juli 1774 wurde vollends den meisten Künstlern gekündigt, die dem Theater Karl Eugens einst zu seinem Ruhme verholfen hatten; jetzt war man eben soweit, daß man den ganzen Bedarf mit dem neuen Personal decken konnte. Nur noch die künstlerische Leitung und zum Teil der Unterricht in der Musik- und Theaterschule blieb in den Händen Auswärtiger, bis sie auch allmählich aus diesen Stellungen durch Einheimische verdrängt wurden. Damit war — erst kurz vor Herzog Karls Tod — eine Entwicklung abgeschlossen, die nahezu ein Vierteljahrhundert beansprucht hatte.

Die nach Jommellis Abgang mit fremden Virtuosen abgeschlossenen Verträge lauteten, den Übergangsbedürfnissen entsprechend, in der Regel nur auf kurze Fristen. Als Ersatz für Aprile wurde 1769 der Sopranist Andrea Grassi berufen, der schon Jahrs darauf an Antonio Muzio einen ausgezeichneten Nachfolger erhielt. Noch größer war der Verbrauch an Tenoristen. Am 28. Januar 1771 kam ein vierjähriger Vertrag mit Wilhelm d'Ettore zustande, der früher in Diensten des kurpfälzischen Hofes gewesen war. Auf Ostern trat der nach dem Zeugnis von Zeitgenossen außerordentliche Sänger sein Engagement an. Schubart versichert, er habe „nie einen Menschen mit dem Gefühl eines d'Ettore singen hören". Aber schon am 30. Dezember 1771 schied er zu Ludwigsburg, erst 34 Jahre alt, aus dem Leben, „von allen Kunstverständigen und schönen Seelen beklagt". Durch d'Ettores Tod, der unmittelbar vor Beginn der Hauptspielzeit erfolgte, in Verlegenheit versetzt, berief man auf die Zeit des nächsten herzoglichen Geburtstages zum Gastspiele den berühmten, auch durch seine Verbindung mit Mozart bekannten Mannheimer Tenoristen Anton Raaff, der damals seinen stimmlichen Höhepunkt allerdings schon überschritten hatte, aber doch noch durch die Kunst seines edlen Vortrags zu begeistern verstand. An der Buffo-Oper wirkte 1769/70 die Sängerin Barbara Ripamonti, 1770/71 das Ehepaar Matteo und Konstanze Liberati. Von weiteren weiblichen Kräften der Oper, die in jenen Jahren angestellt wurden, sei noch Frau Hefelmayer, die Frau des tüchtigen Violinisten Thaddeus Hefelmayer, erwähnt. Wenn die Lücken im Orchester damals auch in der Regel durch billige deutsche Musiker ausgefüllt wurden, so tauchen daneben doch noch eine Anzahl neuer Namen von bedeutenderen Kammervirtuosen auf. Christian Schubart, von 1769 bis 1773 Ludwigsburger Stadtorganist und Musikdirektor, stand zwar als solcher zur Oper in keiner offiziellen Beziehung, leistetete aber dann und wann im Orchester freiwillige Dienste als Akkompagnist.

Die Leistungen der Oper unter Boroni hielten sich auf einer ansehnlichen Höhe. Über den Karneval waren der Montag, Mittwoch, Donnerstag und Sonnabend die gewöhnlichen Operntage. Als im August und September 1770 die fürstlich Taxisschen Herrschaften an dem ihnen nahe verwandten württem-

bergischen Hofe zu Besuch weilten, fanden fast Tag für Tag Opern- und Ballettaufführungen statt. Von großen Werken standen damals Sacchinis „Calliroe" und Jommellis „Fetonte" auf dem Spielplane, die im Ludwigsburger Opernhause in Szene gingen. Reicher war die Abwechslung in der komischen Oper, deren Schauplatz das Theater auf der Solitüde war. Unter anderem gab man „Il marchese villano" von Sacchini und „L'amore in musica" von Boroni. Auch das Ballett ließ an Mannigfaltigkeit nichts zu wünschen; nach wie vor verband man zwei Pantomimen mit einer Oper. „La Constanza" mit Dellers Musik gefiel besonders. Neben den mythologischen und allegorischen Pantomimen kamen jetzt auch einfachere Charaktertänze, wie Dellers „Ballet polonois", auf, deren Ausstattungskosten sich in sehr bescheidenen Grenzen hielten. Auch 1771, 1772 und 1773 begnügte man sich in der seriösen Oper mit Wiederholungen von „Calliroe" und „Fetonte". Im Frühjahr 1771 erlebte Sacchinis scherzhaftes Singspiel „La contadina in corte" („Das Bauernmädchen am Hofe") in Ludwigsburg seine Erstaufführung. Am 16. Februar 1772 wurde zu Ehren der Prinzessin Dorothea von Württemberg, der Schwägerin Karl Eugens, die von Verazi gedichtete und von Boroni komponierte Kantate „La gara de'numi nel tempio d'Apollo" („Der Wettstreit der Gottheiten im Apollotempel") im Solitüde-Theater zur Darstellung gebracht.

* *
*

Bereits in den letzten Zeiten von Jommellis Direktionsführung tauchte in dem lebhaften Geiste des Herzogs der Gedanke auf, sich ein billiges Musik- und Ballettpersonal aus Landeskindern heranzubilden. Die Notwendigkeit, die Ausgaben für das Theater einzuschränken, gab den Ausschlag, und der in dem Fürsten neu erwachende pädagogische Trieb erleichterte und versüßte ihm den Zwang. Aus den ersten Märztagen des Jahres 1769 stammt der Entwurf zu einer Musik- und Tanzschule, die alsbald, jedoch nur für Ballet, in Ludwigsburg eingerichtet wurde. Je zehn Zöglinge beiderlei Geschlechts, meist Kinder von Theaterangehörigen, niederen Hofbediensteten oder Unteroffizieren, wurden aufgenommen. Der Ballettmeister Dauvigny und der Tänzer Valentin Riva erteilten den Unterricht. Im Oktober 1774 erhielten nach Ausscheidung einiger Untauglichen acht Tänzer und neun Tänzerinnen der Ludwigsburger Tanzschule am Hoftheater Anstellung. Damit hatte diese ihren Zweck erfüllt. Sie war schon darum entbehrlich geworden, weil sich ja mittlerweile auch in den größeren Orgnisationen der Militärakademie und École des demoiselles Raum für Ausbildung von Ballettbeflissenen gefunden hatte.

Schon in den Anfangsstadien der nachmaligen Hohen Karlsschule, die aus einem kleinen militärischen Waisenhause erwachsen ist, erstreckte sich das Programm auf Nachwuchs von Kräften für die herzogliche Musik und Bühne. Unter den ältesten, in den ersten Tagen des Februar 1770 eingestellten Zöglingen befanden sich eine Anzahl Musiker, und bei der Erweiterung der Anstalt im Dezember

desselben Jahres traten die ersten künftigen Tänzer ein. Sie und die Musikschüler gehörten mit den bildenden Künstlern der zweiten von den vier ursprünglichen Abteilungen an, die „Artisten" und „Professionisten" in friedlichem Vereine umfaßte. Als sich das Institut zur militärischen Pflanzschule und dann zur Militärakademie fortentwickelte, verschärften sich die Standesunterschiede mehr und mehr, und die angehenden Künstler blieben auf der untersten Rangstufe stehen. Die geringe soziale Wertung der „Artisten" lag eben in den Zeitanschauungen begründet. Ihre niedrige Herkunft — sie waren denselben Gesellschaftskreisen wie die Zöglinge der Ludwigsburger Tanzschule entnommen — und ihre Mittellosigkeit trugen natürlich auch nicht dazu bei, ihre Stellung innerhalb der akademischen Rangordnung zu heben.

Im Jahre 1774 lockerte sich der Zusammenhang der Musikzöglinge mit der Akademie, indem ein besonderes Musik- und Mimikinstitut eingerichtet wurde. Hier erteilte auch Uriot Unterricht in Deklamation, Mimik und Pathognomik, womit erst die darstellende Kunst als besonderer Zweig in den Kreis der Lehrgegenstände eingelassen war. Daneben bestand eine förmliche Ballettschule. Beide Institute blieben jedoch der Akademie angegliedert und unter der Aufsicht des Intendanten, Obersten von Seeger. Obwohl ohne großes Kunstverständnis, bewährte er sich auch diesen Schutzbefohlenen gegenüber als einen wohlwollenden Vorgesetzten, dessen vermittelndem Einfluß und freundlicher Fürsprache die jungen Leute manches zu danken hatten. Seit der Erhebung der Akademie zur Hochschule durch Kaiser Joseph II. Ende 1781 war in ihrem Organismus vollends kein rechter Raum mehr für die Artisten. Musiker und Tänzer wurden nun zu einer Abteilung vereinigt, was übrigens auch dadurch begründet war, daß durch zahlreiche Entlassungen der Ausgebildeten beide Klassen stark zusammengeschmolzen waren. Der Bedarf für das Theater war auf lange Zeit hinaus vollständig gedeckt, und Neuaufnahmen zu dieser Berufsart hatten schon seit 1778 überhaupt nicht mehr stattgefunden.

Die Vorteile, die den Zöglingen des Musik- und Tanzinstituts aus dem Anschlusse an die Akademie erwuchsen, sind nicht gering zu veranschlagen. Sie durften am Unterricht in den wissenschaftlichen Hilfsfächern teilnehmen und hatten so Gelegenheit, sich eine umfassende allgemeine Bildung und insbesondere Sprachkenntnisse anzueignen. Auch der Umgang mit jungen Leuten aus den verschiedensten Ständen und Berufen erwies sich als fördernd. So kam es, daß aus der Anstalt hochgebildete Musiker, wie ein Zumsteeg oder Abeille, hervorgingen, daß beispielsweise der Violinist Johann Baptist Schaul zugleich als Übersetzer italienischer und französischer Dichtwerke auftreten konnte. Und im bürgerlichen Leben nahmen diese Bühnenkünstler eine weit geachtetere Stellung ein als ihre Standesgenossen in anderen Städten.

Seit 1774 wurde der musikalische Fachunterricht, anfangs in den Händen untergeordneter Musikmeister, von hervorragenden Kräften erteilt. An die Spitze des neu organisierten Musik- und Mimikinstituts trat der treffliche Seemann,

der aber schon im Januar 1775 aus dem Leben schied. Seine Stelle erhielt der nachmalige Kapellmeister Poli, der bis 1792 an dem Institute wirkte und gleichfalls als Lehrer seinen Mann stellte. Der Oberkapellmeister Boroni trat erst 1776 in den Lehrkörper ein und ging schon wieder nach Jahresfrist ab. Im Juni 1776 gewann das Lehrpersonal einen wertvollen Zuwachs an dem Violinisten Eligio Ligi Celestino (1739 bis 1812), Römer von Geburt, den der Herzog aus England mitbrachte und als Konzertmeister und Violinlehrer anstellte. Celestino soll sich ungewöhnlicher Beliebtheit bei seinen Schülern erfreut haben. Ihm selbst behagte es jedoch in Stuttgart ganz und gar nicht, und nachdem er wiederholt auf seine Gesuche um Gehaltserhöhung abschlägigen Bescheid bekommen hatte, „desertierte" er im September 1777; später fand er am Mecklenburg-Schweriner Hof zu Ludwigslust eine Lebensstellung. Von 1778 bis 1781 lehrte Ferdinando Mazzanti Tonkunst. Zuletzt gehörten einige ältere Zöglinge der Akademie, darunter Zumsteeg und Abeille, als Lehrer dem Verbande des Musikinstituts an. Von 1787 bis 1791 erteilte Schubart nicht nur in der Musik, sondern auch in der Deklamation, Mimik, Aktion und Pathognomik Unterricht. Gewiß empfingen die werdenden Künstler von diesem ebenso temperamentvollen und originellen als kenntnis- und erfahrungsreichen Lehrer mancherlei Anregungen, wenn sich gleich damals bereits rasch zunehmende geistige Trägheit seiner



bemächtigt hatte. Offenbar nahmen auch die schon aus der Akademie entlassenen und am Theater angestellten Sänger und Schauspieler an den Vorlesungen Schubarts teil, der die Darstellungskunst an der Stuttgarter Bühne sehr mangelhaft und ganz in französischer Manier befangen antraf und sich um deren Hebung nicht ohne Erfolg bemühte. Bis dahin war der theatralische Unterricht so gut wie ausschließlich in Uriots Händen gelegen, der schon als Franzose den Anforderungen deutscher Schauspielkunst das meiste schuldig bleiben mußte. Seltsamerweise zog man keine bedeutenden Gesangsvirtuosen an das Musikinstitut als Lehrer heran. Als erster Tanzmeister wirkte seit Oktober 1771 der Cellist Eberhard Malterre. Er erhielt bald an Balletttänzern und Ballettmeistern vom Hoftheater Kollegen. Seit 1775 unterrichteten drei junge aus der Ludwigsburger Tanzschule hervorgegangene Kräfte an der Akademie, und seit 1785 teilten sich mit ihnen einige Zöglinge dieser Anstalt selbst in den Tanzunterricht.

Wenn also die Artisten, die sich dem Musik- und Bühnenberufe widmeten, in der Akademie guten Fachunterricht sowie eine treffliche allgemeine Ausbildung erhielten, so mußten sie doch diese Wohltaten teuer bezahlen. Lebenslängliche, selbst in die Privatverhältnisse eingreifende Abhängigkeit hieß der Kaufpreis, den man für die verabreichte kostenlose Erziehung forderte. Seit 1774 hatten die Eltern der in den Genuß von Freistellen gesetzten Zöglinge jenen Revers zu unterzeichnen, wonach sich ihre Söhne anheischig machten, zeitlebens dem Hause Württemberg zu dienen und aus dem Dienstverhältnis ohne herzogliche Einwilligung niemals auszuscheiden. Diese Zustimmung war aber nur ausnahmsweise zu erlangen. Für manchen Künstler, der über die Enge der heimatlichen Verhältnisse hinausstrebte, blieb die Flucht, nach den militärischen Gepflogenheiten der Akademie als Desertion bezeichnet, das einzige Rettungsmittel. Da der Besuch des Auslandes, das Auftreten auf fremden Bühnen den Mitgliedern des herzoglichen Hoftheaters kaum je gestattet wurde, fehlte ihnen die Möglichkeit, ihren Gesichtskreis zu erweitern und sich in ihrem Fache zu vervollkommnen. Mehr als ein begabter Künstler ist darum versauert und nicht so weit vorwärts gekommen, wie es nach seinen natürlichen Anlagen möglich gewesen wäre. Dazu war es um ihre ökonomische Lage nicht zum besten bestellt. Den Erziehungsaufwand suchte man auf doppelte Weise hereinzubringen: man hielt die Eleven möglichst lange in der Anstalt zurück und regelte, nachdem man ihnen endlich die ersehnte Entlassung und Anstellung gewährt hatte, ihren Gehalt sehr niedrig. Erst am 25. Juli 1781 wurde eine erste, am 15. Dezember desselben Jahres eine zweite Reihe von Musikern und Tänzern in Freiheit und Brot gesetzt, nachdem sie alle schon jahrelang beim Theater Dienste geleistet, ja dessen künstlerischen Bedarf ausschließlich bestritten hatten. Ihre Anfangsgagen betrugen 120 bis 200 Gulden, und auch später stieg kaum eine Besoldung über 400 Gulden. Das waren recht karge Löhne, selbst wenn man die früheren glänzenden der ausländischen Virtuosen ganz außer Betracht läßt.

Während die Akademie das Theater mit dem männlichen Personale versorgte, wurde das weibliche — Sängerinnen und Schauspielerinnen wie Tänzerinnen — in der 1772 begründeten, der Obhut der Gräfin Franziska von Hohenheim anvertrauten Parallelanstalt, der École des demoiselles, herangebildet. Im wesentlichen wirkten hier dieselben Lehrer wie an den der Karlsschule angegliederten Instituten für Musik und Ballett.

Schon am 14. Dezember 1772 wurde von dem jugendlichen Orchester eine Sinfonie aufgeführt, und im folgenden Jahre kamen Ballette, Schauspiele, Opern an die Reihe. Doch handelte es sich zunächst nur um Schüler- und Probevorstellungen; auch waren anfangs die Berufskünstler noch nicht von den Dilettanten geschieden, vielmehr wurden zu den musikalischen wie theatralischen Darbietungen beide Arten von Zöglingen, je nach dem sich die einzelnen dazu eigneten, herangezogen. Wissen wir doch, daß Schiller und Dannecker in der Akademie als Schauspieler aufgetreten sind. Auch die adeligen Eleven beteiligten sich, ja man veranstaltete mit ihnen besondere Vorstellungen. Ehe die École des demoiselles das weibliche Personal liefern konnte, wurden die Frauenrollen von zarten Knaben gespielt. Doch schon nach wenigen Jahren bestritten die inzwischen vollkommen ausgebildeten Berufskünstler die Aufführungen allein.

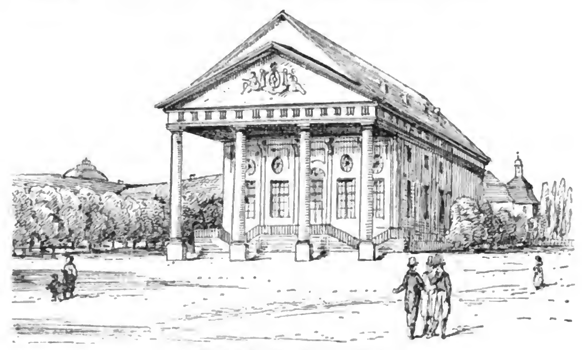
Auf jene erste Sinfonie folgten verschiedene Konzerte des akademischen Orchesters bei festlichen Gelegenheiten. Am 17. Februar 1773 fand in Gegenwart des Hofs und seiner Gäste im Theater auf der Solitüde die erste große Vorstellung der Akademisten statt: eine Sinfonie eröffnete das reichhaltige Programm, 30 Kavalierssöhne stellten dann zwei von Uriot eingeübte französische Stücke in französischer Sprache dar, und zwei Ballette, worin 60 Zöglinge mitwirkten, bildeten den Beschluß. In demselben Jahre wurden noch mehrmals französische Komödien veranstaltet, und am Stiftungstage der Akademie (14. Dezember) gab man außer Molières „L'Avare" und einem Ballett eine von Verazi gedichtete und von Boroni komponierte Operette „J Pittagorici", die in der Folge häufig wiederholt wurde. Diese erste Opernaufführung der Zöglinge soll nach dem offiziellen Hofbericht so gut geglückt sein, daß Erstaunen und Entzücken alle Anwesenden hingerissen und wie im Sturmwind überfallen habe. Im folgenden Jahre 1774 wurden namentlich im Laufe des Juni zu Ehren der am Hofe anwesenden Mömpelgarder Herrschaften, des Prinzen Friedrich Eugen und seiner Gemahlin Dorothea, eine Reihe Vorstellungen abgehalten. Der akademische Jahrestag brachte wiederum eine neue Oper von Boroni: „Le Déserteur". Auch dieses Stück gefiel, allerdings noch mehr, nachdem an Stelle der Boronischen Vertonung des Sedaineschen Textbuches die von Monsigny getreten war. Im Frühsommer 1775 gab es abermals zu Ehren derselben hohen Gäste Festlichkeiten auf der Solitüde. Am 3. Juni führte man ein eigens zu ihrem Empfang von Uriot verfaßtes und von Boroni in Musik gesetztes allegorisches Singpiel auf: L'Amour fraternel". Der 14. Dezember des Jahres 1775 wurde durch Boronis Singspiel „Zémire

et Azor“ gefeiert, dessen Libretto von dem Pariser Akademiker Marmontel herrührte (mit Verszutaten Uriots). Die Wiedergabe dieser Operette übertraf nach dem offiziellen Bericht in der „Stuttgardischen privilegirten Zeitung“ „sowohl in Ansehung der Aktion als des Orchesters alle Erwartung der Kenner“.

Es war die erste Vorstellung, die wiederum im Stuttgarter Opernhause stattfand, nachdem es fast ein Dutzend Jahre verödet gestanden hatte. Der Herzog hatte nun endlich mit der Landeshauptstadt Frieden geschlossen und den Hof samt seiner Militärakademie wieder dorthin verlegt. Das Lusthaus-Theater selbst hatte sich in ziemlich verdorbenem Zustande befunden und mußte vorher aufgefrischt werden. Wie früher war allen Honoratioren der Residenz der freie Eintritt gestattet, und das Oberhofmarschallamt arbeitete eine neue Sitzordnung aus. Den Mittelpunkt der Lustbarkeiten bildete in den nächsten Jahren die vierzehntägige Stuttgarter Frühjahrsmesse im Mai oder Juni: Theatervorstellungen wechselten da regelmäßig mit Redouten und Konzerten ab. Während Karl Eugen damals an seinen eigenen Geburtstagen von Festlichkeiten absah, ließ er die der Reichsgräfin Franziska (10. Januar) um so glänzender auch von der Schaubühne herab feiern. 1776 folgte an jenem Tage auf eine Wiederholung von „Zémire et Azor“ eine „Fête allégorique“, ebenso 1777 auf Jommellis neu einstudierte „Dido“; Dichter der Festspiele war beidesmal Uriot, Komponist Oberkapellmeister Boroni. Am 8. April 1777 hatte die junge Künstlerschar mit einer Wiederholung der „Dido“ vor Joseph II. einen schönen Triumph. Dem Kaiser gefiel die Aufführung so gut, daß er den Herzog um eine Abschrift der Jommellischen Partitur bat. Dieser verehrte seinem erlauchten Gaste das Originalmanuskript. Als Joseph später in Wien die Oper darstellen ließ, soll sie jedoch auf ihn nicht mehr denselben Eindruck gemacht haben.

Auch auf den 10. Januar 1778 wurde eine Jommellische Oper, „Demofoonte“, hervorgesucht; nach dem ersten und zweiten Aufzug gab man die großen Ballettpantomimen „Rinaldo und Armida“ und „Orpheus und Eurydike“, und an den letzten Akt schloß sich wiederum eine „Le Triomphe de l'Agriculture et des beaux Arts“ betitelte Fête allégorique an, zu der sich Uriot und Konzertmeister Poli zusammengetan hatten. Die Gesamtkosten dieses Festes betrugen gegen 5000 Gulden, wovon der Herzog 2600 auf seine Privatschatulle übernahm. Im folgenden Jahre wurde am Geburtstage der Reichsgräfin Sacchinis Ausstattungsoper „Calliroe“ nebst den beiden Balletten „Medea und Jason“ und „Der Tod des Herkules“ mit großem Prunk aufgeführt. Voran ging das Festspiel „Der Preis der Tugend“, worin Friedrich Schiller eine kleine Bauernrolle zu spielen hatte. Auch sonst erweiterte sich das Repertoire stetig, wenn auch langsam. Am 13. Juni 1776 wurde zum ersten Male das einaktige Singspiel „La fausse Magie“ mit Text von Marmontel und Musik von Boroni aufgeführt, am 14. Dezember desselben Jahres Grétrys in der Folge oft wiederholte Oper „Les deux Avares“. Am 18. Dezember 1778 erschien „La buona figliuola“ zum ersten Male in Piccinis

Vertonung auf der Stuttgarter Hofbühne. Zur Meßzeit 1779 konnte man schon mit einem gemischten Spielplane hervortreten. Mit italienischen und französischen Singspielen wechselten solche in deutscher Sprache ab, und die Eleven waren nach dem offiziellen Bericht in den verschiedenen Gattungen „gleich stark". Mit besonderem Stolz mochte es den Herzog erfüllen, daß sogar die Komponisten zweier damals aufgeführten Operetten „Der Schulz im Dorfe" und „Arsene", Zöglinge seiner Akademie, nämlich Dieter und Gauß, waren. Außerdem wurden auch in jenen Maitagen von 1779 mehrere deutsche Schauspiele, darunter solche von Lessing, gegeben, nachdem schon im Jahre vorher die Truppe Johann Emanuel Schikaneders, die im Ballhause spielte, dem Stuttgarter Publikum die Bekanntschaft mit Stücken des modernen Repertoires, wie „Minna von Barnhelm", „Miß Sara Sampson", „Clavigo", vermittelt hatte.



Kleines Theater an der Planie.

Jetzt war man bereits so weit vorgeschritten, um nach Art anderer ständigen Bühnen bei zwei Vorstellungen in der Woche die erforderliche Abwechslung bieten zu können. Gleichzeitig ergriff man eine einschneidende neue Maßregel: man beschränkte den freien Eintritt auf besondere festliche Gelegenheiten und führte vom 10. Mai 1777 an Eintrittsgelder und Abonnements ein. Damit war aus der rein höfischen Luxusanstalt ein Hoftheater im weiteren, noch heute gültigen Sinn geworden, das zugleich Geschäftstheater ist. Da nun aber für die im Spielplane stark überwiegenden kleineren Singspiele und bürgerlichen Schauspiele der weite Rahmen des Stuttgarter Opernhauses sich nicht recht eignete, da die Räume dieses mit zahlendem Publikum nicht leicht zu füllen waren, so mußte man darauf bedacht sein, die regelmäßigen Vorstellungen in

ein kleineres Haus zu verlegen, das auch einen billigeren Betrieb gestattete. Das Teinacher Komödienhaus stand völlig unbenutzt, und das Holz daran war noch gesund und gut, wie wenn es neu wäre. Dieses Gebäude brach man ab und verwendete das Material zum Bau eines kleinen Theaters in Stuttgart. Am Ende der Planie in unmittelbarer Nähe der Akademie wurde es in freier Lage errichtet. Der treffliche Architekt Hauptmann R. F. H. Fischer leitete das Bauwesen, Maschinist Keim besorgte die Bühneneinrichtungen. Der Gesamtaufwand belief sich rund auf 21000 Gulden. Nach Friedrich Nicolais Ausspruch machte das Haus sowohl der äußeren als inneren Einrichtung nach dem Baumeister Ehre. Es war ganz von Holz, doch von außen verblendet, daß es doch ein gutes Aussehen hatte. Es faßte nicht viel über 600 Personen. Der Zuschauerraum bestand aus dem Parterre und drei Galerien. In der Mitte des ersten Ranges befand sich die große Hofloge, zu ihren beiden Seiten die Logen der Gesandten, rechts seitwärts, unmittelbar an der Bühne, die kleine herzogliche Loge. Sonst hatten nur die Noblesse, die Geheimeräte, Regierungsräte und Offiziere je mit Frauen zur ersten Galerie Zutritt. Die Eintrittspreise auf den drei Rängen und im Parterre bewegten sich für das Jahresabonnement zwischen 24 und 12 Gulden, für das Monatsabonnement zwischen zwei und einem Gulden, für die einzelnen Vorstellungen zwischen 45 und 12 Kreuzern. Über dem dritten Rang erhob sich noch ein Amphitheater, zu dem der Tageseintritt acht Kreuzer betrug. Kinder unter zwölf Jahren zahlten die Hälfte. Das Abonnement lautete auf den Inhaber persönlich, durfte jedoch auf die Ehegattin übertragen werden.

Am 1. Februar 1780 fand die erste Vorstellung im kleinen Theater statt. Fortan wurde an dieser Stätte in der Regel Dienstags und Freitags gespielt, während das große Opernhaus festlichen Zwecken vorbehalten blieb. Den kleinstädtischen Lebensgewohnheiten entsprechend, begann man schon um 5 Uhr, manchmal sogar noch früher am Nachmittag. Längere Theaterferien gab es überhaupt nicht, falls nicht etwa solche durch besondere Umstände, wie Hoftrauer, bedingt wurden.

Damit war das Stuttgarter Hoftheater in das Geleise einer Alltagsbühne von mittleren Leistungen eingelenkt. Die offiziellen Berichte fanden zwar des Rühmens über die trefflichen Darbietungen der aus den herzoglichen Instituten hervorgegangenen Künstler kein Ende, aber das Lob war eben nur relativ verdient, insofern das jugendliche Personal in Anbetracht der Verhältnisse allerdings recht Tüchtiges leistete. Mit den Glanzzeiten des herzoglichen Theaters, das einst die Augen der ganzen europäischen Kunstwelt auf sich gezogen hatte, war es indessen endgültig vorbei. Um die große Reformbewegung, die in Mittel- und Norddeutschland unter Führung der Neuberin und Gottscheds, Eckhofs und Lessings die Begründung eines nationalen Dramas und Theaters erstrebte und endlich auch erreichte, hatte sich Herzog Karl nicht bekümmert. Er hatte dann aber den Tatsachen mit der ihm eigenen Energie Rechnung getragen und war hinter

den Fürsten, welche zuerst ständige deutsche Hofbühnen ins Leben riefen, nur um wenige Jahre zurückgeblieben. Doch äußere Antriebe hatten dies bewirkt, nicht innere. Er vermochte für die neue nationale Kunst kein rechtes Herz mehr zu fassen, und so entzog er der Schaubühne allmählich seine persönliche Teilnahme überhaupt. Nicht zuletzt war es der zunehmende Einfluß seiner für geräuschvolle weltliche Vergnügungen wenig eingenommenen zweiten Lebensgefährtin Franziska, seit 1785 rechtmäßiger Herzogin, der auch ihn umstimmte. Bezeichnenderweise besaßen Hohenheim und Scharnhausen, die Lieblingsaufenthalte des fürstlichen Paares, kein Theater, während in keiner der älteren Residenzen des Herzogs ein solches gefehlt hatte. Nur selten wohnte er an der Seite seiner „Franzel" einer Vorstellung bei, und dann geschah es nicht sowohl aus Lust an der Sache als in der Absicht, sich seinen Untertanen zu zeigen.

Wenn also Herzog Karl seine alte Vorliebe für das Theater als Kunst- und Vergnügungsanstalt völlig verloren hatte, so liefen doch noch nach wie vor alle Fäden der Verwaltung in seinen Händen zusammen. Unterlagen doch sogar die für die öffentlichen Blätter bestimmten Theateranzeigen seiner Zensur. Vollends durfte kein Kreuzer Geld ohne sein Wissen, ohne seine Einwilligung verausgabt werden. Mehr und mehr ordneten sich die Theaterfinanzen, und wenn auch noch Jahre kamen, die mit einem kleinen Defizit abschlossen, so ergaben andere dafür Überschüsse. Die Einnahmen der Theaterkasse setzten sich in dieser Epoche aus den Beiträgen der Generalkasse und der Akademiekasse, aus dem Erlöse der Abonnements und Tageskasse, endlich aus den Zuschüssen der herzoglichen Privatschatulle zusammen; letztere wurden namentlich zu kostspieligen Festvorstellungen verwilligt. Nach dem auf Georgii 1779 regulierten und auf Georgii 1781 revidierten Kammerplane hatte die Generalkasse jährlich, von außerordentlichen Leistungen abgesehen, 18175, seit 1791 22000 Gulden an die Theaterkasse abzuführen. Der in dieser Summe schon begriffene Beitrag des Kirchenrats betrug seit dem Erbvergleich von 1770 15000 Gulden. Seitdem die Zöglinge der Akademie Gehälter bezogen, wurde die Anstalt für die Kosten der Hofbühne mit einer jährlichen Summe, die sich diesen allmählich wachsenden Gagen anpaßte, herangezogen, so 1780/81 mit 4445 Gulden, 1784/85 mit 5230, 1788/89 mit 7201 usw. An Eintrittsgeldern erzielte man im ersten Jahre nach deren Einführung 8285 Gulden (einschließlich Erlös aus verkauften Textbüchern). Diese Höhe wurde in den nächsten Jahren nicht mehr erreicht, vielmehr bewegte sich der Posten zwischen 6000 und 7000 Gulden. Der ganze jährliche Einnahmeetat belief sich auf 40000 bis 50000 Gulden. Dem entsprachen die Ausgaben. Der Besoldungsetat, für den 1776/77 nur 15212 Gulden ausgeworfen waren, stieg bis 1789 auf 30114 Gulden. Die Dekorations- und Betriebskosten beanspruchten, von besonderem Festaufwand abgesehen, etwa eine durchschnittliche Jahressumme von 20000 Gulden.

Seitdem sich das gesamte Personal des Hoftheaters aus der Akademie rekrutierte, stand diese mit dem Kunstinstitut in engster Verbindung. Da sie an

den Kosten mitzutragen hatte, war es nicht mehr als billig, daß sie auch neben dem Oberhofmarschallamte an der Verwaltung teilnehmen durfte. Aus den Händen des Geheimen Legationsrats Bühler, der eine immer wichtigere Persönlichkeit im Staate und zuletzt Wirklicher Geheimerat wurde, ging in den siebziger Jahren die Leitung der Theatergeschäfte in die Hände des Regierungsrats Kaufmann, gleichfalls eines tüchtigen und einsichtsvollen Beamten, über. Von seiten der Intendanz der Karlsschule war Obristwachtmeister von Alberti mit der Erledigung der Theaterangelegenheiten betraut. Eine künstlerische Spitze gab es lange Zeit überhaupt nicht. Für die Oper trug der Kapellmeister, für das Ballett der Ballettmeister die Verantwortung; im Schauspiel hatte Uriot eine Art von Leitung, und daneben scheinen die Verwaltungsbeamten auf den Rat einzelner Künstler angewiesen gewesen zu sein. Erst 1787 erhielt das Schauspiel und die deutsche Oper in der Person Schubarts einen artistischen Direktor.

Seine vierjährige Amtsführung war der letzte denkwürdige Abschnitt in der Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters unter Karl Eugen. Durch herzogliches Dekret vom 15. Mai 1787 wurde der Magister Schubart seines bisherigen Arrestes auf der Festung Hohenasperg entlassen, mit einem Jahresgehalte von 600 Gulden zum Hof- und Theaterdichter ernannt und gleichzeitig mit der Direktion über die deutsche Musik und Mimik des Hoftheaters betraut. Alsbald hatte er sein Amt anzutreten, zu dem er sich nach verschiedenen Seiten trefflich eignete. Am 18. Mai verließ er seinen „Jammerberg“, um wie ein Triumphator in Stuttgart einzuziehen. Namentlich das leicht entzündbare Künstlervolk kam seinem neuen Oberhaupte, dem gefeierten Dichter, volkstümlichen Publizisten und schicksalreichen Manne, mit Teilnahme, mit Vertrauen, ja mit Begeisterung entgegen und bereitete ihm einen herzlichen Empfang. Vom besten Willen beseelt, von weittragenden Plänen und hochgestimmten Erwartungen erfüllt, stürzte sich Schubart mit Feuereifer in seine vielseitigen Geschäfte. Ihm schwebte der stolze Gedanke vor, die Stuttgarter Schaubühne nach dem Muster der von ihm bewunderten Mannheimer zu einem deutschen Nationaltheater umzugestalten. Er wußte wohl, daß er eine Herkulesarbeit vor sich habe. „Es haben sich“, ließ er sich in einem Briefe vom 31. Mai 1787 vernehmen, „greuliche Mißbräuche eingeschlichen, die das Aufstreben des hiesigen Theaters gewaltig hemmen. Ich will indessen Wasser genug in den Stall leiten, um ihn baldmöglichst zu misten.“ Leider kam er über die ersten Anläufe nicht hinaus. Ausharren in Schwierigkeiten, Ankämpfen gegen widrige Strömungen war ohnehin seine starke Seite niemals gewesen. Am wenigsten in seiner letzten Lebensepoche, wo infolge der langen Gefangenschaft seine Körperkräfte stark verbraucht, sein Nervensystem hart angegriffen war. Und der artistische Leiter des Hoftheaters war damals wahrlich nicht auf Rosen gebettet. Schlimm war für ihn des Herzogs Gleichgültigkeit gegen die künstlerischen Leistungen des Instituts, von dem er, nach einem Ausspruch Schubarts, sein Antlitz gewendet hatte wie von einer

Jaunerhöhle; schlimmer noch war das zur Herrschaft gelangte Sparsamkeitssystem, das alle andern Rücksichten zum Schweigen brachte. Diese ungünstigen Verhältnisse lähmten bald Schubarts Schaffenskraft völlig. Schon im Sommer 1790 hatte er sein Amt so gut wie ganz abgeschüttelt. „Unter Zwang und Drang macht er noch die Prologen auf die Durchlauchtigen Namens- und Geburtstäge; sonst kommt er das ganze Jahr nicht ins Operhaus," meldete Frau Schubart ihrem Sohne. So ging denn auch, als Schubart am 10. Oktober 1791, erst 52 Jahre alt, gestorben war, der Theaterbetrieb weiter, wie wenn sich nichts ereignet hätte. Der reimfertige Johann Friedrich Schlotterbeck, Kanzleibeamter seines Zeichens, trat an jenes Stelle als Hof- und Theaterdichter und schmiedete fortan die Festprologe so gut wie sein Vorgänger, obgleich er Schubartischen Geistes niemals einen Hauch verspürt hatte. Schon 1790 war das Amt eines Schauspielregisseurs geschaffen und Friedrich Haller damit betraut worden.

Ganz spurlos ist indessen Schubarts Wirksamkeit am Stuttgarter Theaterleben doch nicht vorübergegangen. Durch seine anregende Persönlichkeit, durch seinen originellen Unterricht im Musik- und Mimikinstitut befeuerte er die Talente, hob er die Leistungen von Musikern und Schauspielern auf eine höhere Stufe. Ferner brachte er in die Zusammensetzung der Repertoire einen frischen Zug. Unter seiner Ägide wurde der erste Versuch gemacht, das Stuttgarter Publikum für Mozart zu gewinnen, und auch sonst dankte die Oper seiner Initiative eine Anzahl erfolgreicher Neuheiten, vor allem Karl Ditters' Schöpfungen. Im Schauspiel ließ er die neuen oder neu eingeübten Stücke rascher als vorher aufeinander folgen, und wenn er, namentlich in bezug auf das klassische Drama, viele Wünsche unbefriedigt ließ, so ist zu bedenken, daß ihm durch die einmal vorhandene Künstlerschar in der Besetzung der Rollen und somit auch in der Auswahl der darzustellenden Werke eben Schranken gesetzt waren. Denn auf die Gestaltung des Personals, das ausschließlich dem einheimischen Musik- und Mimikinstitut entnommen werden mußte, unter Verzicht auf auswärtige Kräfte, konnte er nicht den geringsten Einfluß ausüben.

Dagegen war es ein eigentümliches Verdienst Schubarts, daß er als Theaterleiter mit dem Publikum Fühlung zu gewinnen suchte. Er gab ihm Direktiven, indem er den Voranzeigen der Stücke in den Tagesblättern nicht selten knappe kritische Bemerkungen über ihren Wert und die Bedeutung ihrer Dichter oder Komponisten in seiner originellen Ausdrucksweise beifügte. Einmal richtete er sogar ein „lammfrommes Ansuchen" an die Schönen Stuttgarts im Auftrage der dortigen Männerwelt, „durch hohen Kopfputz, große Hüte und schattende Federbüsche dem betrachtenden Zuschauer hinter ihnen nicht die Aussicht zu benehmen". Außerdem machte er den ersten Versuch, eine ständige Theaterkritik in Stuttgart einzuführen: in seiner „Vaterländischen Chronik" begann er die Darbietungen der ihm unterstellten Bühne zu besprechen. Freilich ermattete er allzubald auch in diesen Bestrebungen, und immer seltener wurden

die Funken seines erlöschenden Geistes. Aber es war doch eine Entwicklung des Theaterlebens eingeleitet, die nicht mehr zurückgeschraubt werden konnte. Seitdem in Stuttgart das Publikum ein zahlendes geworden war, fing es an sich zu fühlen und wuchs langsam zu einem maßgebenden Faktor heran. Schubart selbst hat dieser emporkommenden Großmacht allgemeine Betrachtungen gewidmet. „Im Grunde“, heißt es in seiner Vaterländischen Chronik von 1787, „ein gutmütiges, nachsichtiges, herziges, leicht zu stimmendes Publikum. Man schlägt den aufkeimenden Schauspieler hier nicht gleich in einem Hagel von Kritik nieder; keine Schandpfeifchen bemerken hier die Fehler der Übereilung: man ermuntert vielmehr durch oft zu hochgestimmtes Lob den Zögling der Kunst und freut sich ob jedem aufzuckenden Flämmchen seines Talentes. Von den Feuergeburten Shakespeares, Klopstocks, Gerstenbergs, Schillers an bis zum Laich der Frösch' in den Sümpfen unten am Pindus findet man hier Empfänglichkeit.“ Jedenfalls hat Schubart selbst die Neigung des Stuttgarter Publikums zum höheren Drama gestärkt. Noch 1783 hatte es nach der Angabe eines gleichzeitigen Kritikers Singspiele und komische Farcen mehr als ernsthafte oder gar traurige Stücke geliebt. Derselbe Gewährsmann merkt an, während der Aufführungen sei des Lautlachens, Händeklatschens, Stockpochens und Rezensierens kein Ende gewesen. Demnach hätten damals die Besucher des württembergischen Hoftheaters ein Temperament entfaltet, das ihnen im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr abhandengekommen ist.

Die Zusammensetzung des Kunstkörpers in den zwei letzten Jahrzehnten der Regierung Karl Eugens zieht die Aufmerksamkeit nur noch in beschränktem Maße auf sich. An der Spitze des Orchesters stand bis Ende 1777 Boroni. Nach seinem Abgang blieb der Kapellmeistersposten wieder eine Zeitlang unbesetzt. 1779 rückte der seit 1778 als Musikmeister an der Akademie angestellte Ferdinando Mazzanti, ein ehemaliger Sänger, zum Kapellmeister (nicht Oberkapellmeister) vor. Schon auf Georgii 1781 nahm er Kränklichkeit halber seine Entlassung. Ihn ersetzte Agostino Poli. 1739 zu Venedig geboren, saß er seit 1762 als Cellist im württembergischen Hoforchester, wurde 1775 Konzertmeister und im April 1782 Kapellmeister. Seine musikalische Alleinherrschaft währte jedoch nur bis zum Jahre 1787. Damals übernahm ja Schubart die Fürsorge für die deutsche Musik, und Poli blieb fortan auf die italienische Oper beschränkt. Er war ein begeisteter Anhänger der Jommellischen Überlieferung und ein geschworener Feind der emporstrebenden deutschen Tonkunst, zumal Mozarts. Es gab darum zwischen ihm und den einheimischen jungen Musikern, namentlich Zumsteeg, die der nationalen Richtung zum Siege verhelfen wollten, fortgesetzte Reibereien. Polis Eifersucht auf Zumsteeg grenzte an Verfolgungswahn, und der Italiener träumte unablässig von Intrigen, die seine deutschen Nebenbuhler gegen ihn anzetteln sollten. Justinus Kerner hat im „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“ von diesem echt südländischen Original allerhand wunderliche Anekdoten aufgetischt. Namentlich hatte Poli viel unter

Eifersuchtsqualen zu leiden, seitdem er die junge Sängerin Julie Roger geheiratet hatte. Doch war er offenbar ein in seiner Art begabter und kenntnisreicher Musiker, der sich um die Ausbildung des heranwachsenden Künstlergeschlechts und die Reorganisation des Stuttgarter Orchesters beträchtliche Verdienste erworben hat. Im November 1792 in den Ruhestand versetzt, verbrachte er den Rest seiner Tage im Lande.

Nach Polis Rücktritt wurde Rudolf Zumsteeg an die Spitze der Oper gestellt, jedoch nicht als Kapellmeister, vielmehr nur als Konzertmeister, und auch diesen Charakter erhielt er erst am 1. Juni 1793 verliehen. Zumsteeg war unbedingt unter den aus der Akademie hervorgegangenen Musikern der bedeutendste. Am 10. Januar 1760 zu Sachsenflur bei Mergentheim als Sohn eines herzoglichen Grenadiers zu Pferd und nachmaligen Leiblakaien geboren, trat er am 16. Dezember 1770 in die Akademie ein. Ursprünglich zum Stukkator bestimmt, durfte er bald zur Musik übergehen. Frühzeitig leuchtete sein schönes Talent hervor. Hauptsächlich von seinem späteren Gegner Poli wurde er zum meisterhaften Cellisten ausgebildet, dessen warmblütiges Spiel zum Herzen drang. Am 25. Juli 1781 aus der Akademie entlassen und in Sold gesetzt, stieg er von Stufe zu Stufe. Aber das Leben ist ihm nicht leicht geworden. Doch hat es ihm neben harten Kämpfen auch manche Freude beschert: die Freundschaft eines Schiller und Dannecker, Liebes- und Familienglück, die wachsende Teilnahme und Anerkennung der Mitwelt. Tüchtiges leistete er als Opernkomponist, größeres noch als Meister der Ballade, in diesem Fache der Vorläufer Franz Schuberts. Von seinen musikdramatischen Werken wird noch wiederholt die Rede sein. Zumsteeg ist am 27. Januar 1802, erst 42 Jahre alt, in Stuttgart einem Schlagflusse erlegen.



Rudolf Zumsteeg.

Das Orchester bestand bis 1778 aus etwa 40 billigen deutschen Musikern, wobei die Eleven noch nicht mitzählten. Seit 1778 leisteten diese volle Dienste und liefen auch in den offiziellen Listen als Mitglieder des Hoforchesters. Von den älteren Kräften wurde nun etwa die Hälfte entlassen, so daß der Kunst-

körper gegen 50 Mann stark war. In den folgenden Jahren stieg die Zahl noch ein wenig; seit 1790 sank sie wieder auf 40, da nunmehr der Abgang nicht mehr durch Nachwuchs aus dem Musikinstitut gedeckt werden konnte. Die Violine erreichte 1784 mit 28 Mann ihren höchsten Stand. Der vorzüglichste unter den in der Akademie ausgebildeten Geigern war Johann Friedrich Weberling (1759—1825), auch Komponist für Instrumentalmusik. Viola spielte unter andern der hochbegabte Christian Eidenbenz (1762—1799), ein württembergischer Präzeptorssohn. Er hatte viel Ähnlichkeit mit Florian Deller. Gleich diesem leistete er als Komponist von Ballettmusik besonders Gutes, gleich diesem richtete er sich durch Trunksucht und liederlichen Lebenswandel vorzeitig zugrunde. Das Violoncell war mit Zumsteeg, Ernst Häußler und Johann Kaufmann, dem Schwiegersohne Schubarts, gut besetzt. Der Oboist Johann David Schwegler gewann auch als Komponist, namentlich für sein Instrument, einige Bedeutung. Als „Clavininista" wirkte der treffliche Ludwig Abeille (1761—1838) aus Bayreuth. Seemann hatte ihn noch geschult, und er galt für einen gleich vorzüglichen Akkompagnisten und Klaviervirtuosen. Doch trat er erst unter Herzog Karls Nachfolgern in den Vordergrund.

Die Vokalisten mußten alle zugleich irgend ein Instrument erlernen, und manche wurden ihre ganze Dienstzeit über abwechslungsweise im Orchester und auf der Bühne verwendet, je nachdem sie da oder dort gerade erforderlich waren. Nur die, welche sich als Sänger besonders hervortaten, wurden im Laufe der Zeit von ihren Obliegenheiten als Instrumentalkünstler befreit. Außerdem waren Sänger wie Sängerinnen nach allgemeiner Zeitsitte verpflichtet, im rezitierenden Drama mitzuwirken. Ja es gab überhaupt kein besonderes Schauspielpersonal; neben den Opernkräften waren es einige Mitglieder des Balletts, die auch Sprechrollen übernahmen. So war die Ausnutzung der in der Akademie und in der École des demoiselles erzogenen Künstler, die alle zu verschiedenen Verrichtungen tauglich gemacht wurden, in ein förmliches System gebracht. Da allerdings nur zweimal in der Woche gespielt wurde, so wäre eine Trennung des Opern- und Schauspielpersonals mit unverhältnismäßig großen Kosten verknüpft gewesen. Den Gewinn von dieser Verbindung hatte ohne Frage die Oper, da die Spielgewandtheit der Sänger durch ihre Verwendung im Drama zunahm. Dieses mußte umgekehrt darunter notleiden, daß es mit Kräften besetzt wurde, die den Hauptnachdruck auf ihre Eigenschaft als Opernvirtuosen legten. Nicolai, der auf seiner bekannten Reise durch Deutschland und die Schweiz vom Jahre 1781 in Stuttgart eine Vorstellung von Stephanies „Wölfen in der Herde" sah, meinte, alles sei ziemlich mittelmäßig hergesagt worden. „Als ein Liebhabertheater hätte es noch hingehen mögen; aber junge Leute, welche ausdrücklich zum Theater erzogen waren . . . , hätten doch gründliche Anweisung zur Deklamation und zur körperlichen Beredsamkeit haben sollen. Von beiden war keine Spur; jeder sprach und focht mit den Händen, wie es ihm gut dünkte . . . Die Frauenzimmer waren meist steif wie Drahtpuppen." Auch die schwäbische


Friedrich Haller.

Aussprache bemängelte Nicolai. Woher hätten auch Schauspieler, die nie über die Grenzen ihrer engeren Heimat hinauskamen, reines Schriftdeutsch lernen sollen?

Die großen Tenorrollen sangen Jakob Friedrich Gauß, Ulrich Reneau und Philipp Schweizer. Gauß (1758—1791), der Gatte der trefflichen Sängerin, gab auch die ersten Helden im Drama. 1791, bzw. 1792 wurden die beiden Tenoristen Schulz und Lang, zugleich Liebhaber im Schauspiel, von auswärts herbeigezogen. Ersterer war namentlich ein begabter Schauspieler und versah auch eine Zeitlang das Amt eines Regisseurs. Erster Bassist war Friedrich Haller (1761—1797) aus Schorndorf, „ein wahrer Sohn der Natur", als Sänger brauchbar und als Schauspieler sogar ausgezeichnet, der 1790 die Regie übertragen erhielt. Curié, gleichfalls Bassist, nahm sich mit Erfolg der Charakterrollen an, bis er 1785 entwich. Erst 1787 wurde Karl Friedrich Weberling (1769—1812), Ludwigsburger von Geburt, als Hofmusikus aus der Akademie entlassen. Er spielte ursprünglich Viola. Bald aber brach sich sein starkes mimisches Talent Bahn, und er leistete bis an seinen allzufrühen Tod als Komiker und Baßbuffo dem Stuttgarter Hoftheater wichtige Dienste. An seinem Grabe sprach ihm als Schauspieler der Hospitalhelfer Dann die Seligkeit ab, welche Unduldsamkeit durch König Friedrich mit der Versetzung des Zeloten auf eine Landpfarrei gebührend bestraft ward.

Unter den aus der École des demoiselles hervorgegangenen Primadonnen gelangte zuerst Augusta Sandmaier in den Besitz der großen Sopranpartien, wie Dido, bis sie sich durch ihre ungeheures Aufsehen erregende Flucht mit dem Hofkaplan Baumann unmöglich machte. Voller konnte sich das Talent von Karoline Gauß, geb. Huth (1761—1836), der Tochter eines Stuttgarter Stadtleutnants, entfalten, der nur eine günstige Bühnenerscheinung fehlte. Schon 1782 zählte man sie zu den besten deutschen Opernsängerinnen, obschon sie, durch den bekannten Revers an die einheimische Bühne dauernd gebunden, bloß lokale Bedeutung hatte. Man rühmte den großen Umfang, die kräftige Fülle und die ungewöhnliche Klangschönheit ihrer Stimme sowie ihre außerordentliche Kehlfertigkeit. Durch rasch aufeinanderfolgende Wochenbetten


Karoline Gauß.

litt freilich ihr Organ bald not; doch stand sie noch lange, namentlich als Konzert- und Kirchensängerin, in Ansehen. Im März 1812 zog sie sich von der Bühne ganz zurück. Das glänzendste musikalische Talent, das der École seine Ausbildung verdankte, war die schöne Rosina Balletti. Sie war am 6. Oktober 1767 zu Ludwigsburg als Tochter des herzoglichen Solotänzers Balletti geboren. Schon im August 1787 suchte sie, im Vereine mit einer Tänzerin, das Weite. An ihre Flucht knüpfte der Stadtklatsch die abenteuerlichsten Gerüchte. 1788 tauchte sie in Paris auf und entzückte das dortige Publikum als Stern der italienischen Opera buffa, bis sie 1802 einen Grafen heiratete und sich von der Bühne zurückzog. Die Altersgenossin und Freundin der Balletti, Schubarts Tochter Julie, verehelichte Kaufmann (1767—1801), hatte gleichfalls Talent, nur beeinträchtigte ihre unscheinbare Gestalt ihre Bühnenerfolge. Goethe, der sie 1797 hörte, hat sie also charakterisiert: „Kleine, hagere Figur, steife Bewegung, angenehme, gebildete, aber schwache Stimme." Julie Poli, geb. Roger, die Gattin des Kapellmeisters, war im Lustspiel besser als in der Oper. Die tüchtige Madame Weberling erhielt schon 1788 ihre Entlassung. Anfang 1792 rückten die drei letzten Elevinnen, darunter die begabte Soubrette Luise Fischer, in besoldete Stellungen ein. Den Sopranistinnen gesellten sich einige Altistinnen hinzu, darunter die verwendbare Madame Mayer, geb. Hübsch.



Julie Schubart
(verehelichte Kaufmann).

Das Ballett leiteten nach dem 1772 erfolgten Abgang des Balletmeisters Louis Dauvigny abwechselnd die Solotänzer Balderoni und Balletti. Ersterer ging im Sommer 1774 ab. Nachdem Balletti im April 1775 gestorben war, rief man Balderoni von Paris zurück. An seiner Statt wurde 1776 Vincent Saunier aus Paris als Ballettmeister und Direktor des Tanzinstituts engagiert. 1780 trat der Provenzale Johann Gabriel Regnaud an die Spitze dieses Kunstzweigs. Nach seinem Rücktritt im Jahre 1788 blieb der Posten eines Ballettmeisters unbesetzt. Zu den aus der Ludwigsburger Tanzschule hervorgegangenen Solotänzern kamen bald drei, die im akademischen Tanzinstitut ihre Ausbildung erhalten hatten. Georg Jobst und Christoph Traub hatten sich seit 1788 in die Erfindung und das Arrangement der Ballette zu teilen. Die Zahl der männlichen Figuranten betrug etwa ein Dutzend, die der weiblichen sank zwischen 1778 und 1791 allmählich von 14 auf sechs herab, stieg aber 1792 infolge Nachschubs wieder auf neun. Die vier in der Ludwigsburger Tanzschule ausgebildeten Solotänzerinnen wurden 1775 durch ebensoviele Schülerinnen der École des demoiselles ersetzt. Unter ihnen waren Dorothea Bissinger, seit 1783 Madame Kösel, und später die anmutige Fräulein

Debuiser (nachmalige Frau Pauli) die vorzüglichsten; die „wirklich reizenden Bewegungen“ der letzteren machten sogar auf Goethe Eindruck. Auch in dieser Periode war das herzogliche Ballett sowohl nach seiner Stärke als nach seiner Güte wohl befähigt, selbst größere Pantomimen zu würdiger Darstellung zu bringen. Schubart erklärte bei seinem Amtsantritt, daß es um den Tanz gut bestellt sei.

Der 1768 nach Colombas Entlassung zum ersten Theatermaler beförderte Josue Scotti blieb bis Mai 1777 in württembergischen Diensten. Bald nach Begründung der Akademie wurde er durch deren Kunstzöglinge in Anfertigung der Dekorationen unterstützt. In den folgenden Jahren nahm sich Professor Nikolaus Guibal, der Galeriedirektor und erste Hofmaler, dem die künstlerische Oberleitung der Hoffeste unterstand, des Ausstattungswesens an; er entwarf Szenerien und zeichnete Kostüme. Zu eigentlichen Theatermalern wurden 1778 der schon längere Zeit in Stuttgart tätige Holzhey und der Architektureleve Franz Baßmann ernannt. Nachdem im Herbst 1787 der erste Maschinist Keim mit Tod abgegangen war, trat im April 1788 der hiezu besonders geeignete Baßmann an seine Stelle. Gleichzeitig wurde der ebenfalls in der Karlsschule ausgebildete Viktor Heideloff (1757–1816), der mit seinem Stift die Vorlesung der „Räuber“ durch den jungen Schiller im Bopserwalde verewigt hat, neben Holzhey zum Theatermaler angenommen.

Der Spielplan der Jahre 1779 bis 1793 zeigte ein vielgestaltiges Antlitz und blieb hinter dem der mittleren deutschen Bühnen nicht zurück, ohne sich jedoch mit den Repertoiren der führenden Kunstanstalten, wie des Mannheimer Nationaltheaters, messen zu können. Oper und rezitierendes Drama wechselten ziemlich regelmäßig miteinander ab. Im ganzen wurden in diesem Zeitraum gegen 50 verschiedene Tonwerke und weit über 100 verschiedene Schauspiele aufgeführt. Den Beschluß des Theaterabends pflegte ein Ballett zu machen, das bald als Pantomime mit oder ohne besonderen Titel, bald als Divertissement, Tanzbelustigung oder Tanz schlechtweg bezeichnet ward. Bei großen Trauerspielen fiel es aus, ebenso naturgemäß dann, wenn Tänze in das Stück selbst verwoben waren. Nicht selten gab es auch gemischte Vorstellungen, bestehend aus einem kürzeren Singspiel oder Melodrama, einem zwei- oder einaktigen Lustspiel (dem sogenannten Nachspiel) und einem Ballett oder auch aus zwei kleinen Lustspielen und einem Ballett, und was ähnliche Kombinationen mehr sind.

In der Oper überwog jetzt das deutsche Singspiel die Schöpfungen romanischer Meister; letztere wurden teils in deutscher, teils in italienischer oder französischer Sprache gegeben. Mehrere in der Akademie ausgebildete Musiker versorgten die Hofbühne mit Opern und Operetten, die in ihrer Heimat sehr beliebt wurden, aber nicht über deren Grenzen hinausdrangen. Der fruchtbarste unter diesen Lokalkomponisten war Ludwig Dieter (1757–1822) aus Ludwigsburg, der im Orchester Violine spielte. Er befreite sich nach und nach aus den Banden der ihm angelernten italienischen Opernmanier und rang sich unter

dem Einfluß des Melodramenkomponisten Georg Benda, J. A. Hillers und zuletzt Mozarts zu dem seiner Natur entsprechenden deutsch volkstümlichen Stile durch. „Der Schulze im Dorfe", „Der Irrwisch", „Der Rekrutenaushub", „Glücklich zusammengelogen", „Belmonte und Konstanze", „Laura Rosetti", „Die Dorfdeputierten", „Das Freischießen", „Der Luftballon", „Der Eremit von Formentera" gefielen durch ihre treuherzig naive Haltung und glückliche Wiedergabe des derb Komischen. Durch den Vergleich mit der „Entführung aus dem Serail" erweckt Dieters „Belmonte und Konstanze", eine von Mozart unabhängige Vertonung desselben Bretznerschen Textbuchs, besonderes Interesse. Gefällige Tänze und sangbare Lieder mehrten Dieters Popularität. Auch Zumsteeg machte eine ähnliche künstlerische Entwicklung durch, doch strebte er von Anfang an höheren Zielen zu als Dieter. Er erprobte sein Talent der Reihe nach an den verschiedensten Stilarten. Nachdem er zuerst der italienischen Oper seinen Zoll entrichtet hatte, wandte er sich dem Hillerschen Singspiele zu: am 8. Juni 1779 gelangte von ihm „Lottchen am Hofe", am 28. März 1780 „Das tatarische Gesetz", am 2. Februar 1781 „Der Schuß von Gänsewiz oder Der Betrug aus Liebe" in Stuttgart zur Erstaufführung. Hierauf kamen zwei ernste Opern an die Reihe: am 24. Mai 1785 die sehr erfolgreiche „Armide" und am 2. März 1787 „Zalaor". Dann versuchte er sich im Bendaschen Melodrama und schrieb die Musik zu J. L. Hubers am 13. Juni 1788 auf die Bühne gebrachter „Tamira". Immer entschiedener warf er sich schließlich der Mozartschen Richtung in die Arme. Die reifen musikdramatischen Schöpfungen seiner letzten Periode fallen jedoch erst in einen späteren Zeitraum. Neben Dieter und Zumsteeg sind als einheimische Tonsetzer noch der Tenorist Jakob Friedrich Gauß und der Violinist Johann Christoph Weber zu nennen. Von ersterem wurde außer dem oft gegebenen Singspiel „Arsene" 1788 „Hadrian in Syrien" einstudiert, zu welcher Oper Schubarts Sohn Ludwig den Text Metastasios neu bearbeitet hatte. Von Weber rührte die Musik zu dem 1786 in Szene gesetzten Singspiele „Die totale Mondfinsternis" her. Diese Hausmusiker der herzoglichen Bühne, namentlich Zumsteeg, lieferten auch die Kompositionen zu den Festspielen und Geburtstagsprologen sowie die Schauspielmusiken.

Von sonstigen deutschen Meistern traten Johann Adam Hiller mit den Singspielen „Die Jagd", „Der Erntekranz", und „Die verwandelten Weiber", Georg Benda mit der Oper „Romeo und Julia" und den Melodramen „Medea", „Walder", „Ariadne auf Naxos" und Karl Ditters von Dittersdorf in den Vordergrund. Des letzteren am 30. Mai 1788 zum ersten Male aufgeführtes Singspiel „Der Apotheker und der Doktor" wurde häufiger als irgend ein anderes Stück wiederholt, und eines fast ebenso großen Erfolges hatten sich seine weiteren Operetten, „Der Betrug aus Aberglauben", „Die Liebe im Narrenhause" und „Hieronimus Knicker", zu erfreuen. Ferner standen Werke von dem früheren Stuttgarter Kapellmeister Ignaz Holzbauer, Ernst Wilhelm Wolf, Johann André, Anton Eberl, Lukas Schubauer

und andern auf dem Spielplane. Glucks „Pilgrime von Mekka“ erlebten am 12. Mai 1784 ihre Stuttgarter Erstaufführung. Als erste Mozart-Oper brachte Schubart am 16. Juli 1790 „Die Hochzeit des Figaro“; der Vorgang blieb jedoch ganz vereinzelt, und es währte noch Jahre, bis sich der geniale Meister in Stuttgart Bahn brach.

In deutscher Sprache gelangten ferner folgende Opern ausländischer Komponisten zur Darstellung: „Die Kolonie“ von Sacchini, „Die eingebildeten Philosophen“ von Paisiello, „Die Rauchfangkehrer“ und „Axur, König von Ormus“ von Mozarts glücklichem Nebenbuhler Antonio Salieri, „Die glücklichen Reisenden“ von Pasquale Anfossi, wozu der ältere Schubart selbst das Libretto bearbeitet hatte, „Der Baum der Diana“ von Vincente Martin, „Das Rosenmädchen“ von Grétry usw. Auf italienisch wurden neben verschiedenen älteren Schöpfungen Jommellis, Sacchinis und Dellers namentlich Paisiellos „La Frascatana“ und „Il re Teodoro“, Sartis „Fra due litiganti il terzo gode“, Salieris „La grotta di Trofonio“ und Martins „Una cosa rara“ gegeben. Die zwei zuletzt genannten Opern waren besonders populär. Mit der Zeit mußten auch sie es sich gefallen lassen, in ein deutsches Gewand zu schlüpfen; so büßte „Una cosa rara“ nichts von der alten Beliebtheit ein, seitdem die Oper „Lilla oder Schönheit und Tugend“ hieß. Auch Piccinis gerne gehörtes Singspiel „La buona figliuola“ wurde bald italienisch, bald deutsch als „Das gute Mädgen“ gegeben. In französischer Sprache erschienen unter anderem „Le Déserteur“ von Monsigny, „Les deux Avares“ von Grétry, „La Servante maitresse“ von Pergolese.

Auf dem Gebiete des Schauspiels interessiert hauptsächlich das Verhältnis des herzoglichen Theaters zu den zeitgenössischen Bühnendichtern, welche im Laufe der Jahre klassische Geltung erlangt haben. Schillers „Räuber“ (in Plümickes Bearbeitung) durften merkwürdigerweise schon anderthalb Jahre nach des Dichters Flucht, am 5. März 1784, zum ersten Male dargestellt werden; in demselben und im folgenden Jahre kam es noch zu fünf weiteren Aufführungen des Werks, die sich alle, wie schon die Kassenrapporte ausweisen, außerordentlichen Zulaufs erfreuten. Im Oktober 1787 griff Schubart auf die „Räuber“ zurück, nachdem sie zweieinhalb Jahre geruht hatten. Am 28. Dezember 1792 fand auch die erste und vorderhand einzige Aufführung von „Kabale und Liebe“ statt. Von Goethe gab man nichts als einmal, am 11. Februar 1784, das Singspiel „Klaudine von Villabella“; die viel besprochene Vorstellung des „Clavigo“ am 11. Februar 1780, wobei der Eleve Schiller die Titelrolle so grausam mißhandelte, wurde nicht im Theater, sondern in der Akademie, nicht von Berufskünstlern, sondern von akademischen Dilettanten veranstaltet. Lessings „Minna von Barnhelm“ sowie sein einaktiges Lustspiel „Der Schatz“ gehörten zu den ersten deutschen Stücken, die das Hoftheater dem Stuttgarter Publikum darbot, und von beiden wurde auch für dieses 1779 besondere Ausgaben in der Mäntlerischen Buchdruckerei hergestellt. 1779 gesellte sich ihnen ein anderer Lessingscher Ein-

akter, „Die Juden“, zu, am 11. Mai 1781 kam „Emilia Galotti“ an die Reihe, und am 28. März 1788 ging das von Lessing als Torso hinterlassene, von Eckstein vollendete Lustspiel „Der Schlaftrunk“ in Szene, offenbar nur mit geringem Erfolg; denn es kam zu keiner Wiederholung. Von sonstigen literarisch denkwürdigen Stücken lernten die Stuttgarter damals „Julius von Tarent“ von Leisewitz und den „Teutschen Hausvater“ vom Freiherrn Otto von Gemmingen kennen. Auch Wielands „Rosamund“ zeigte sich flüchtig auf dem Repertoire. Im ganzen war es um den Bestand an klassischen Dramen doch recht dürftig bestellt, und ein Vergleich mit dem Spielplane der Mannheimer Nachbarbühne fiel sehr zu Ungunsten der Stuttgarter aus. Auch von den Meisterwerken der ausländischen Bühnenliteratur bekamen die Stuttgarter damals nur ausnahmsweise das eine oder andere zu hören. Als erstes Drama Shakespeares ging am 8. Oktober 1783 „Die bezähmte Widerbellerin“ in der Bearbeitung von J. Fr. Schink in Szene und gefiel sehr, während es der am 15. Juni 1884 zum ersten Male gegebene „Macbeth“ vorläufig nur auf eine Wiederholung brachte. Daran reihten sich „Die Nebenbuhler“ von Sheridan, „Tartuffe“ von Molière und „Zaïre“ von Voltaire.

Im übrigen waren es die damals allerwärts gespielten Stücke der heute fast nur noch von den Literatur- und Theaterhistorikern gekannten Bühnenpraktiker, die auch die Werktagsspeise des Stuttgarter Publikums bildeten. Immerhin fanden sich auch darunter eine Anzahl Dramen höheren Stils, so von Heinrich Ferdinand Möller „Sophie oder der gerechte Fürst“ und „Der Graf von Waltron oder Die Subordination“, von Christian Felix Weiße das historische Trauerspiel „Jean Calas“, vom Mannheimer Intendanten Freiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg das Jambendrama „Der Mönch von Carmel“, von Emanuel Schickaneder „Der Grandprofos“, vom nachmaligen Münchener Hoftheaterintendanten Joseph Maria Babo „Arno“, „Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern“, „Die Römer in Teutschland“ und „Die Strelitzen“. Doch überwogen weit die bürgerlichen Schauspiele und Rührstücke, die Lustspiele und Schwänke. Iffland und Schröder beherrschten in erster Linie das Repertoire, bis ihnen in Kotzebue ein gefährlicher Nebenbuhler erwuchs. Dieser hielt am 11. Mai 1790 mit „Menschenhaß und Reue“ seinen Einzug in das herzogliche Theater, das seitdem Jahr für Jahr seinen Besuchern mehrere Stücke aus der Feder des vielgewandten Bühnenschriftstellers bescherte. Ferner waren Gotter, Beil, Bock, Plümicke, Spieß, Ayrenhoff, Großmann, Stephanie, Jünger, Wall, Engel, Brömel, Bretzner, d'Arien, Graf Brühl im Spielplane vertreten.

Die Lokaldichter hatten an Herzog Karls Hoftheater entfernt nicht dieselbe Bedeutung wie die Lokalkomponisten. Von den angesehenen Stuttgarter Poeten des Zeitalters war jener Regierungsrat Johann Ludwig Huber (1723 bis 1800), der einst als Tübinger Oberamtmann den ungesetzlichen Steuerplänen des Herzogs kühn entgegengetreten war und dafür mit Festungshaft auf dem

Hohenasperg gebüßt hatte, der einzige, der sich gelegentlich auch der dramatischen Form bediente. Sowohl sein harmloses Nachspiel „Das Lotto oder Der redliche Schulze“ als sein rhetorisch nicht unwirksames Melodrama „Tamira“, das den Sieg der Königspflicht über die Vaterliebe behandelt, ging (letzteres mit Zumsteegs Musik) in Szene. Ferner machte man mit der Dilettantenarbeit „Das Inkognito“ eines jungen in der Akademie erzogenen Malers namens Gottfried Mettang einen mißlungenen Versuch. Erst unter Karl Eugens Nachfolgern traten die einheimischen Bühnendichter, darunter mehrere ehemalige Karlsschüler, mehr in den Vordergrund.

Neben diesen regelmäßigen Vorstellungen wurden bisweilen — meist im großen Opernhause — festliche Theaterabende veranstaltet, wobei ausnahmsweise die alte Pracht wieder auflebte. So verschlang in den Jahren 1781 und 1782 Franziskas Geburtstag jedesmal gegen 15000 Gulden. Im ersten Jahre gab man die von Verazi gedichtete und von Poli komponierte Ausstattungsoper „Minerva“, die in eine Apotheose der Geburtstägerin auslief. Auf den 10. Januar 1782 taten sich dieselben zwei Künstler zu der allegorischen Festoper „La nascità di felicità“ zusammen. Der offizielle Bericht in der „Stuttgardischen privilegirten Zeitung“ bemerkt darüber: „So vielen Beifall die Aufführung des Schauspiels, der Musik und der Ballette verdiente, so übertrafen doch die vorkommenden Theaterverzierungen alle Erwartung und zeigten in den mannigfaltigsten Abwechslungen alles, was nur Malerei und Maschinerie des Theaters Prachtvolles und Schönes hervorbringen konnten.“ Poli vermochte als Tonsetzer die mangelnde Eigenart wenigstens einigermaßen durch Routine wettzumachen.

Dasselbe Jahr 1782 gab zu Festvorstellungen noch wiederholt Gelegenheit. Bei den Festlichkeiten, die aus Anlaß der Erhebung der Akademie zur Hochschule in Verbindung mit der Feier des herzoglichen Geburtstages vom 11. Februar an stattfanden, durften theatralische Genüsse nicht fehlen. Der 15. Februar brachte im großen Hause die eigentliche Festaufführung: Möllers teutsches Schauspiel „Sophie oder der gerechte Fürst“ mit Prolog, Epilog und damit verbundenem großen Ballett. Der Verfasser der phrasenreichen Festpoeme war Schubart, der damit — noch als Gefangener auf Hohenasperg — zum ersten Male in offizielle Beziehungen zur herzoglichen Bühne trat. Noch üppigere und kostspieligere Feste wurden gefeiert, als im September 1782 Großfürst Paul von Rußland, der nachmalige Kaiser, seine Gemahlin und Schwiegereltern am nahe verwandten württembergischen Hofe zu Besuch weilten. Verazi mußte wieder den Text zu einer prunkvollen Gelegenheitsoper „La feste della Tessaglia“ schreiben, den Uriot ins Französische übertrug; Poli und seine drei Schüler Zumsteeg, Dieter und Gauß hatten dazu gemeinsam die Musik zu liefern. Diese merkwürdige Kompagniearbeit ging am 17. September im Stuttgarter Opernhause in Szene. Folgenden Tags wurde an derselben Stätte Sacchinis „Calliroe“ mit zwei Balletten aufgeführt, am 22. September

— es war der Tag von Schillers Flucht aus Stuttgart — im Theater auf der Solitüde eine zweite, wieder von Verazi gedichtete, von Zumsteeg allein vertonte Festoper, „Le delizie campestri o Ippolito e Aricia" betitelt, am 23. auf der kleinen Stuttgarter Bühne Dieters deutsches Singspiel „Der Irrwisch", am 25. im dortigen großen Hause Jommellis „Dido" nebst zwei Pantomimen. Für drei Vorstellungen war der auswärtige Sänger del Prato zur Mitwirkung gewonnen worden — wohl der letzte Kastrat, den man in Stuttgart zu hören bekam.

Auch in den folgenden Jahren fanden sich mancherlei fremde Fürstlichkeiten am württembergischen Hofe ein, so daß es an Gelegenheit zu festlichen Bühnenveranstaltungen nicht mangelte. Regelmäßig wurden in dieser letzten Periode Karl Eugens vier Tage im Theater feierlich begangen: sein eigener Geburtstag, der Franziskas und beider Namenstage. Viele der dabei aufgeführten Festspiele („Der Hain der Unschuld", „Die gute Mutter", „Der Tempel der Dankbarkeit" usw.) stammen aus Schubarts Feder und dürfen, trotz ihres handwerkmäßigen Charakters, wenigstens ein gewisses literarhistorisches Interesse beanspruchen. Solange er Hofpoet und Theaterdirektor war, gehörte das einfach zu seinen Amtspflichten, für die er bezahlt wurde; daß er sich auch schon von seinem „Jammerberge" aus dazu hergegeben hatte, war eine übrigens durch seine traurige Lage entschuldbare Charakterschwäche.

* * *

Erst unter Herzog Karl ist Württemberg, das allzulange hinter seiner chinesischen Mauer eine unfruchtbare Sonderexistenz geführt hatte, in die Reihe der deutschen Kulturstaaten eingetreten. Der Wettbewerb mit den übrigen deutschen Stämmen wurde nun mutig aufgenommen, vielfältige Geisteskräfte begannen sich froh zu regen, das an großen und kleinen Talenten reiche Land beteiligte sich wieder am Bildungsaustausch der Nation. Und man darf dem Fürsten das Verdienst nicht absprechen, daß er selbst auf diese Kulturfortschritte belebend und befeuernd gewirkt hat. Auf keinem andern Gebiete hat jedoch sein halbhundertjähriges Regiment so glänzende Taten und Leistungen gezeitigt, so starke Überraschungen und Wandlungen gebracht als im Bereiche des Theaterwesens. Erst schwang sich die welsche Kunst auf den Gipfel, dann wurde sie durch die lange verachtete deutsche verhältnismäßig rasch und für immer ersetzt. Das höfische Wandertheater, das an jedem Ort und zu jeder Zeit der Wünsche des Fürsten gewärtig sein mußte, wich einer ständigen Hofbühne in der Landeshauptstadt mit regelmäßigen Vorstellungen; die Bevorzugten unentgeltliche Genüsse darbietende Luxusanstalt verwandelte sich in ein zwar immer noch unter der finanziellen wie künstlerischen Verantwortung des Hofes stehendes, aber jedem Zahlenden zugängliches und darum der Kritik des Publikums ausgesetztes Unternehmen. Die Entwicklung der Hofbühne war damit in Bahnen gelenkt, die sie im wesentlichen bis zum heutigen Tage eingehalten hat. Die neue deutsche

Theaterkunst wurde freilich im Vergleich zur bisherigen ausländischen wie ein Aschenbrödel gehalten: die überwiegenden Sparsamkeitsrücksichten und die immer mehr erlahmende persönliche Teilnahme des Herzogs hemmten den Aufschwung. In den nächsten Jahren nach Karl Eugens Tod erreichte dann das Institut seinen tiefsten Stand. Erst unter seinem dritten Nachfolger, den schon die neu erworbene Königskrone zu einer glanzvolleren Hofhaltung verpflichtete, ist das Stuttgarter Hoftheater wieder zu Bedeutung gelangt.

Drittes Kapitel.

Das Hoftheater nach Karl Eugens Tod und unter König Friedrich (1793—1816).

Am 24. Oktober 1793 hatte Herzog Karl Eugen das Zeitliche gesegnet. Sein Bruder und Nachfolger Ludwig Eugen ließ die Vorstellungen erst wieder nach fast halbjähriger Pause am 31. März 1794 im großen Hause mit Sacchinis Oper „Calliroe“ und dem Ballett „Orpheus“ eröffnen. Es war der Tag des Huldigungsfestes, und der neue Fürst hatte seine Untertanen zu sich in sein Theater als Gäste geladen. Die Hofmusiker benutzten den Regierungswechsel, um eine Verbesserung ihrer Lage anzustreben: sie baten um Gehaltserhöhung und wollten künftig ausschließlich vom Hofmarschallamte abhängen. Der letztere Wunsch erfüllte sich ganz von selbst, als Ludwig Eugen im Februar 1794 seines Vorgängers Lieblingsschöpfung, die Karlsschule, hauptsächlich aus Sparsamkeitsrücksichten aufhob. Der für die Künstlerbesoldungen bei der Generalkasse ausgesetzte Theaterfonds wurde nun, da die Leistungen der Akademiekasse wegfielen, auf 32000 Gulden erhöht. Bald ergab sich auch die Notwendigkeit, eine regelrechte Theaterdirektion einzusetzen. An ihrer Spitze stand der Hausmarschall Baron von Gemmingen; weitere Mitglieder waren der Geheime Legationsrat Kaufmann, der Obristwachtmeister von Alberti und der rühmlich bekannte Hof- und Domänenrat Johann Georg Hartmann, der in seinem Hause allen künstlerischen und literarischen Bestrebungen eine Heimstätte bereitet hat; letzterer kam als Rentkammerdeputierter neu hinzu, während Kaufmann und Alberti schon unter Herzog Karl Eugen als Beauftragte des Hofmarschallamts, bzw. der Karlsschule an der Bühnenleitung beteiligt gewesen waren. Der Theaterdichter Schlotterbeck übernahm (bis 1803) den Posten des Theatersekretärs. Zu seinen Obliegenheiten gehörte auch die Zensur der neuen Stücke.

Im übrigen schlich unter Ludwig Eugen, der für Kunst wenig Sinn hatte, die Bühne ihren alten, trägen Gang dahin. Wie bisher spielte man im kleinen Hause zweimal in der Woche (meist Dienstags und Freitags), ausnahmsweise auch dreimal. Man hatte dort vor der Wiedereröffnung die Sitzplätze vermehrt und gleichzeitig die Eintrittspreise erhöht. Wie bisher wechselten Singspiele mit Dramen. Im Schauspiel überwog die leichte Ware. Iffland, Kotzebue, Jünger, Spieß, Ziegler usw. lieferten die Neuheiten. Die Vorführung von Zieglers Trauerspiel „Barbarei und Größe“ konnte schon als eine Tat

gelten. Am 7. März 1794 wurde wenigstens Goethes „Clavigo" gegeben. Ein noch größeres Verdienst erwarb sich der von November 1793 bis Mai 1795 angestellte Schauspieler Burkhardi (seit 1796 Arresto genannt) dadurch, daß er zu seinem Benefiz am 12. März 1795 zum ersten Male „Hamlet" in der Schröderschen Bearbeitung mit dem glücklichen Ausgang zur Darstellung brachte; übrigens hatte schon 1778 die Schikanedersche Truppe den Stuttgartern den Genuß der Tragödie vermittelt. Die Hofbühne war in der Pflege des Shakespeare-Repertoirs ziemlich weit hinter andern Theatern zurückgeblieben, und langsam genug holte sie das Versäumte nach. „Hamlet" wurde im Laufe der nächsten Jahre oft wiederholt.



Johann Baptist Krebs.

Ein etwas frischerer Luftzug wehte in der Oper unter Zumsteegs Leitung. Die wenigen Neuheiten, die einstudiert wurden, waren wenigstens mit Geschick ausgewählt. Besondere Beliebtheit erwarb sich Wranitzkys „Oberon, König der Elfen", und auch Ditters' Singspiel „Der Schiffspatron oder Der neue Gutsherr" erlebte manche Wiederholung. Vor allem aber arbeitete Zumsteeg nun mit Riesenenergie an der Einverleibung von Mozarts unsterblichen Opern in den Spielplan. Am 19. Mai 1795 — es war der Tag vor Herzog Ludwig Eugens Ableben — hatte die Premiere der Mozartschen „Entführung aus dem Serail" statt; bisher war das Singspiel nur in Dieters Vertonung gegeben worden. Die Vorstellung fand nach einer gleichzeitigen Kritik „ausnehmenden Beifall". Man hatte die Rollen besetzt, so gut es eben die Verhältnisse erlaubten. Julie Kaufmann, geb. Schubart, war als Konstanze durch Heiserkeit an der Entfaltung ihrer Mittel verhindert. Weberling, der treffliche Komiker, fand sich mit der ihm zu tief liegenden Partie des Osmin wenigstens als Darsteller gut ab. Fräulein Luise Fischer, die sich frühzeitig von der Bühne zurückzog, „gab ihr Blondchen mit Laune", während Lang zur Rolle des Pedrillo „weder Figur noch Aktion" hatte. Den Preis des Abends trug der jugendliche Johann Baptist Krebs davon, der den Belmonte „mit hinreißender Schönheit" sang. Krebs (1774—1851) hatte im April 1795 als Prinz in Martins Oper „Lilla" („Una cosa rara") debütiert. Der aus Villingen in Baden gebürtige, damals erst 21jährige Jüngling war vom Studium der katholischen Theologie hergekommen. Er weihte sich lebenslänglich den

Diensten der Stuttgarter Oper und wirkte noch geraume Zeit als Opernregisseur, nachdem er sich 1823 als ausübender Künstler vor jüngeren Kräften zurückgezogen hatte. Die Natur hatte ihn mit einer herrlichen, ungewöhnlich umfangreichen Tenorstimme ausgestattet. Er gebot über ein Register von zweieinhalb Oktaven in Brusttönen, so daß er sich den Scherz leisten konnte, in der „Zauberflöte“ statt des Tamino auch den Sarastro zu singen — Experimente, die übrigens seiner Stimme nicht gut bekamen. Mit solchen natürlichen Vorzügen verband sich treffliche Schulung und echte Empfindung im Vortrag; namentlich war er ein Meister des Rezitativs. Sein Spiel blieb freilich hinter seinem Gesang beträchtlich zurück. Auch als Kirchensänger und Gesangslehrer tat er sich hervor. Daneben fand Krebs noch Zeit zu allerlei literarischen Leistungen, namentlich Bearbeitung von Operntexten. In Freimaurerkreisen hat er als Stuhlmeister der Loge „Wilhelm zur aufgehenden Sonne“ eine bedeutende Rolle gespielt. Ein zweiter, gleichfalls brauchbarer Tenorist wurde damals in dem jungen Decker gewonnen, der 1808 ausschied.

Am 20. Mai 1795 erlag Herzog Ludwig Eugen einem Schlaganfall. Der neue Fürst, Karl Alexanders jüngster Sohn Friedrich Eugen, hatte am Theater mehr Vergnügen als sein Vorgänger. Er besuchte die Vorstellungen fleißig und bewies seine Teilnahme, indem er sich persönlich um die Anstellung des tüchtigen Pauli bemühte und in außerordentlichen Fällen seine Privatschatulle zur Verfügung stellte, aus der z. B. für die Ausstattung der „Zauberflöte“ ein Beitrag von 1500 Gulden verwilligt wurde. Aber entscheidende Schritte, um einen Aufschwung des Bühnenwesens herbeizuführen, geschahen auch unter diesem Herzog nicht. Vor allem fehlte nach wie vor eine künstlerische Spitze. Bei der immer dringlicher werdenden Ergänzung des Personals war man an das überaus bescheidene Budget gebunden. Noch im Jahre 1796 bestand der ganze Kunstkörper außer neun Mitgliedern aus lauter Landeskindern. Friedrich Eugen brachte von Bayreuth, wo er vor seiner Thronbesteigung als preußischer Generalgouverneur zuletzt residiert hatte, den Musikdirektor Distler, der dem Konzertmeister Zumsteeg beizustehen hatte, dessen Frau, eine Sopranistin, und ein paar andere Kräfte von seiner dortigen Hofmusik mit. Der oben erwähnte Schauspieler Pauli, der sich mit der hübschen Solotänzerin Debuiser verheiratete, debütierte am 5. Januar 1796. Er gab Heldenväter wie bürgerliche Väter und nahm durch die Einfachheit und Natürlichkeit seines Spiels ein; besonders zeichnete er sich in Ifflandschen Stücken aus. Später übernahm er auch die Schauspielregie. In den Jahren 1795 und 1796 teilte sich in diese mit Haller der seit Februar 1795 angestellte tüchtige Schauspieler Möller, der jedoch schon wieder 1796 abging. Von den sonstigen Engagements muß noch das des Ehepaars Reuter vom Erlanger Theater erwähnt werden, das von 1795 bis 1799 in Stuttgart blieb. Er war ein routinierter Vertreter von Bariton- und Baßrollen. Karoline Reuter debütierte in der Titelrolle der nach langer Pause wieder aufgenommenen „Emilia Galotti“, und sie „gefiel, wiewohl noch nicht

einstimmig, doch dem gebildeteren Teil", wie ein gleichzeitiger Berichterstatter bemerkt. Sie übernahm auch große Gesangspartien. Das Engagement dieses Paares ermöglichte wenigstens die Fortsetzung der Mozart-Aufführungen. „Die Hochzeit des Figaro", 1790 nur einmal gegeben, wurde jetzt nach mehr als fünf Jahren, am 6. Oktober 1795, neu einstudiert mit Reuter als Graf Almaviva, Weberling als Figaro, Frau Kaufmann als Susanna. Am 18. Dezember desselben Jahres erschien zu Ehren des Geburtsfestes der regierenden Herzogin im großen Hause, wie meist auch bei den zahlreichen Wiederholungen, „Die Zauberflöte". Die Inszenierung, bei der ein für damalige Stuttgarter Verhältnisse unerhörter Luxus entfaltet wurde, kostete 11372 Gulden; die Theaterkasse hatte aber auch jahrelang an dieser Extravaganz zu verdauen. Krebs war Tamino, Frau Kaufmann Pamina, Frau Gauß die sternenflammende Königin, Reuter Sarastro, seine Gattin Papagena, Weberling Papageno; letzterer gefiel in dieser Rolle den Stuttgartern so ausnehmend, daß nach seinem Tode eine Illustration verbreitet wurde, die ihn im Kostüme des treuherzigen Naturmenschen Papageno an der Himmelspforte Einlaß finden ließ. Am Ostermontag (28. März) 1796 folgte „Don Juan" zum Benefiz für Reuter, der die Titelrolle sang, während Krebs (der spätere Don Juan) den Don Ottavio und Weberling den Leporello gab. Letzterer betonte in einer für den heutigen Geschmack unleidlichen Weise das humoristische Wesen seiner Partie, und auch sonst war für Spaßmacherei reichlich gesorgt, so daß die damals gewählte Bezeichnung „komische Oper" ihre volle Berechtigung hatte. Bei der ersten Wiederholung am 5. April gastierte ein Herr Schröder aus Frankfurt als Don Juan. Am 16. Mai 1796 erlebte Mozarts fünfte Oper in Stuttgart ihre Erstaufführung: „Cosi fan tutte", unter dem Titel „Die Wette oder Mädchenlist und Liebe" zu Krebs' Benefiz gegeben. Alle diese Meisterwerke fanden beim Publikum begeisterte Aufnahme und blieben fortan dem Spielplane erhalten. Die andern Darbietungen im Bereiche der Oper mußten dagegen weit zurücktreten. Nur ein abendfüllendes Ballett des Ballettmeisters Cosmas Morelli „Ignes von Castro" mit Musik von dem noch immer beliebten Stuttgarter Komponisten Dieter wußte sich



Nachricht an's Publikum.

Theaterbelustigungen künftiger Woche sind:

Dienstags, am 5ten April,
auf höchst gnädigsten Befehl
zum Erstenmale wiederholt:

Don Juan,

Eine komische Oper, nach dem Italienischen frei bearbeitet, in drei Akten, nach der Musik des Herrn Kapellmeister Mozart.

Personen:

Don Juan — — — — —	*)
Don Pedro, Commandeur — — — —	Herr Pfitzmeier.
Donna Anna, dessen Tochter — — —	Mad. Kaufmann.
Donna Elvire — — — — —	—— Gauß.
Don Gusmann, Geliebter der Donna Anna —	Herr Krebs.
Leporello, Don Juans Bedienter — — —	—— Weberling.
Masetto, ein Bauernbursche — — — —	—— Kehle.
Zerline, ein Bauernmädchen — — — —	Mlle. Fischer.
Ein Juwelier — — — — —	Herr Rezner.
Ein Gerichtsdiener — — — —	—— Gentra.

Bauern, Bäurinnen, Masken, Musikanten, Bediente.

Die Tänze, theils im Maskenball beim ersten Finale, theils auch die von Furien im letzten Finale, sind mit der Oper verbunden.

*) Herr Schröder aus Frankfurt wird als Gast in der Rolle des Don Juans auftreten.

dauerhaften Beifall zu erwerben, wie überhaupt dieser Kunstzweig nach alter Übung sehr eifrig gepflegt wurde. Die einheimischen Kräfte Jobst und Traub erdachten die Ballette, zu denen Eidenbenz und Dieter die Musik lieferten. Später gab sich auch der Schauspieler Vinzens mit Erfindung von Pantomimen ab.

Im Schauspiel sind keinerlei ähnliche Großtaten wie in der Oper zu verzeichnen. Die Neuheiten wurden von den heute verschollenen Theatralikern bestritten. Iffland stand damals im Vordergrunde — vielleicht dem neuengagierten Pauli zulieb. Franz Kratters Dramen aus der russischen Geschichte tauchten auf, zunächst das bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts viel gegebene „Mädchen von Marienburg“. Dem Stuttgarter Darsteller Arresto tat man den Gefallen, sein fünfaktiges Schauspiel „Der Brüderbund“ einzuüben.

Der guten Absicht Herzog Friedrich Eugens, seine Hofbühne allmählich wieder in die Höhe zu bringen, stellten sich bald die Zeitverhältnisse hindernd entgegen. Die finanziellen Mittel des von den unruhigen französischen Nachbarn unablässig bedrohten und überschwemmten Ländchens wurden durch den im Sommer 1796 erlittenen Kriegsschaden völlig erschöpft. So mußte im August 1796 ein neuer Kammerplan ausgearbeitet werden, nach welchem der Besoldungsetat des Theaters von 32000 Gulden auf 23000 (einschließlich 10000 Zuschuß vom Kirchenkasten) reduziert ward. Diese Summe hätte mit knapper Not für die Gehälter der aus der Karlsschule hervorgegangenen Künstler ausgereicht, deren Beibehaltung unbedingte moralische Pflicht war. Die Ergänzungen des Personals wurden indessen von Jahr zu Jahr dringlicher, und die aus der Fremde herbeigezogenen Kräfte ließen sich nicht mit so niedrigen Gagen abspeisen wie die einheimischen, die ihre ganze Existenz der Gnade des württembergischen Fürstenhauses verdankten. Aus dieser schwierigen Lage wußte die Theaterdirektion keinen andern Ausweg als den der Verpachtung des Hoftheaters. Der Herzog genehmigte im Hinblick auf die Notlage den Vorschlag. Hatte man doch im August 1794 auch das Wiener Hoftheater einem Pächter überantwortet! Als „Entrepreneur“ wurde der Schauspieldirektor Wenzeslaus Mihule in Nürnberg gewonnen. Man schloß mit ihm einen am 23. Dezember 1796 in Kraft tretenden sechsjährigen Kontrakt ab. Die im neuen Kammerplane für das Theater ausgeworfene Jahressumme von 23000 Gulden erhielt der Pächter als Zuschuß. Er mußte sich verpflichten, durchschnittlich im Jahr sechs Vorstellungen auf dem großen und 150 auf dem kleinen Theater zu geben. Ferner hatte er vertragsmäßig einige Fächer neu zu besetzen. Die Oberaufsicht blieb jedoch in den Händen des Herzogs und der nach wie vor fortbestehenden Theaterdirektion; namentlich durfte kein neues Stück ohne Genehmigung der Zensur gegeben werden. Am 8. November 1796 stellte sich Mihule in Kotzebues „Armut und Edelsinn“ als Schauspieler dem Stuttgarter Publikum vor, nachdem vorher infolge der Kriegsstürme die „Theaterbelustigungen“ wochenlang ganz eingestellt worden waren. Gegen Ende des

Jahres übernahm er die Geschäfte. Es gelang ihm nicht, festen Fuß zu fassen. Man warf ihm unter anderm ungenügende Besetzung einzelner Rollenfächer aus Sparsamkeit vor. Besonders unbeliebt war seine Frau. Sie wurde wiederholt ausgezischt, und die Leipziger „Zeitung für Theater und andere schöne Künste“ fiel über sie wie über Mihules Direktionsführung mit ungewöhnlicher Schärfe her. Nicht minder schwerwiegende Vorwürfe sind gegen die damaligen Stuttgarter Theaterzustände von weit maßgebenderer Seite erhoben worden. Goethe weilte gerade zur Zeit, da Mihule abgewirtschaftet hatte, auf einer Schweizerreise begriffen, in der schwäbischen Residenz und besuchte mehrere Vorstellungen. Er sah zunächst die erste Wiederholung des „Don Carlos“ am 31. August 1797. „Ich habe nicht leicht“, urteilt er darüber in seiner Reiseschilderung, „ein Ganzes gesehen, das sich so sehr dem Marionettentheater nähert als dieses. Eine Steifheit, eine Kälte, eine Geschmacklosigkeit, ein Ungeschick, die Möbeln auf dem Theater zu stellen, ein Mangel an richtiger Sprache und Deklamation in jeder Art Ausdruck irgend eines Gefühls oder höheren Gedankens, daß man sich eben 20 Jahre und länger zurückversetzt fühlt. Und was am merkwürdigsten ist, kein einziger findet sich unter ihnen, der auch nur irgend zu seinem Vorteil sich auszeichnete; sie passen alle auf das beste zusammen. Ein paar junge wohlgewachsene Leute sind dabei, die weder übel sprechen noch agieren, und doch wüßte ich nicht zu sagen, ob von einem irgend für die Zukunft etwas zu hoffen wäre.“ Im Reisebericht an seinen Herzog vom 11. September 1797 gab Goethe zugleich die Erklärung für diesen Tiefstand der Stuttgarter Anstalt: „Es ist gewissermaßen ein Unglück, wenn das Personal einer besonderen Bühne sich lange nebeneinander erhält; ein gewisser Ton und Schlendrian pflanzt sich leicht fort, so wie man zum Beispiel dem Stuttgarter Theater an einer gewissen Steifheit und Trockenheit seinen akademischen Ursprung gar leicht abmerken kann. Wird, wie gesagt, ein Theater nicht oft genug durch neue Kräfte aufgefrischt, so muß es allen Reiz verlieren.“ Fast noch ungünstiger äußerte sich Goethe über die Leistungen der Oper; er hörte Sartis „Im Trüben ist gut fischen“. Nur das Ballett fand Gnade vor seinen Augen. Ein nach Hagemanns Schauspiel „Ludwig der Springer“ gegebenes Divertissement rühmte er als „ganz heiter und artig“. Bemerkenswert ist auch, was Goethe über das Stuttgarter Publikum sagt. Das Theater, meint er, werde besucht, getadelt, gelobt und ertragen. Und ein andermal: „Die Stuttgarter sind überhaupt mit ihrem Theater nicht übel zufrieden, ob man gleich auch hie und da darauf schilt. Merkwürdig war mirs auch heute, daß das Publikum, wenn es beisammen ist, es mag sein, wie es will, durch sein Schweigen und seinen Beifall immer ein richtiges Gefühl verrät.“ Endlich an einer dritten Stelle: „Ich habe mehrere, die das Theater öfters besuchen, darüber sprechen hören, und da kommt es denn meist auf eine gewisse Toleranz hinaus, die aus der Notwendigkeit entspringt, diese Leute zu sehen, von denen doch jeder in einer gewissen Rolle sich die Gunst des Publikums zu verschaffen weiß.“

Goethes Äußerungen über das Stuttgarter Theater sind hart, aber nicht ungerecht. Er hat sofort erkannt, daß die Schuld die Verhältnisse, nicht den Entrepreneur persönlich treffe. Mihule hatte sich in Nürnberg und anderwärts als ein tüchtiger Theaterpraktiker gezeigt. Er hätte jedoch ein Hexenmeister sein müssen, um binnen Halbjahresfrist uralte Mißbräuche auszurotten. Die von Goethe gerügten Mißstände waren die schlimme Ernte jahrelanger bösen Aussaat. Überdies mußten alle Besserungsversuche daran scheitern, daß die Künstler aus Karl Eugens Schule, gleichviel ob sie brauchbar waren oder nicht, lebenslänglich beibehalten werden mußten. Die Bühnenleitung konnte sich nicht, um noch einmal mit Goethe zu reden, durch Abschaffung untauglicher Subjekte Luft machen. Erst mit dem Absterben dieses Geschlechts gewann sie freie Hand. Mihule sah sich also durch die vorhandenen Personalverhältnisse, mit denen er rechnen mußte, aufs äußerste eingeengt. Engagierte er tüchtige neue Kräfte, so fühlten sich überdies die alten Herrschaften zurückgesetzt und schlugen Lärm. Und im Bewußtsein ihrer Unkündbarkeit durften sie sich manches erlauben. So gab es innerhalb des Kunstkörpers fortgesetzte Reibungen und Feindschaften. Nach sieben Monaten war der von allen Seiten angefeindete Mihule, ob er schon gute Geschäfte gemacht hatte, des Kämpfens müde und bat um seine Entlassung, die er auch am 22. Juli 1797 erhielt.

Vom Geiste eines Bühnenreformators besaß Mihule keinen Hauch. Aber die Stuttgarter Anstalt dankte ihm wenigstens ein paar wertvolle Engagements. Aus Nürnberg brachte er das Ehepaar Gley mit, das bis 1803 zu den festesten Stützen des Ensembles gehörte: er, Johann Friedrich Gley, ein talentvoller jugendlicher Held, sie, Christine Gley, eine allseitig beliebte Sopranistin von prächtigen Mitteln. Mihule engagierte ferner Anton Vinzens, der sich am 23. Mai 1797 zum ersten Male den Stuttgartern vorstellte und bis zu seinem am 23. Februar 1819 erfolgten Tod im Verbande des Hoftheaters blieb. Er spielte anfangs jugendliche Helden und Liebhaber, ging aber dann in das Fach des Komikers über. Als solcher wurde er der Liebling nicht bloß des Publikums, sondern auch König Friedrichs, obgleich er es mit dem Memorieren nicht genau nahm und sich dafür in den gewagtesten Improvisationen erging, die Grenze zwischen Künstler und Spaßmacher allzu oft überschreitend. Aber gerade durch seine übermütigen Ein- und Ausfälle wußte er das Haus in die fröhlichste Laune zu versetzen, wenn der König sich auch manchmal genötigt sah, seine Ausschreitungen mit Arrest zu bestrafen.



Anton Vinzens.

Ein entschiedenes Verdienst erwarb sich Mihule durch die eifrige Pflege des Schiller-Repertoires. In den Jahren 1793 bis 1796 war der große Schwabe überhaupt nicht auf der Hofbühne seines Heimatlandes zu Wort gekommen. Jetzt, am 2. und 3. Februar 1797, also gleich an zwei Tagen hintereinander, wurden die seit 1789 nicht mehr gegebenen „Räuber" aufgeführt und erzielten „zum Brechen volle" Häuser. Gley als Karl, Arresto als Franz und Haller als der alte Moor waren ihren Rollen am ehesten gewachsen; Karoline Gauß, die geschätzte Sängerin, besaß für die Amalia, die sie vielleicht schon bei der Premiere vom 5. März 1784 gespielt hatte, nicht mehr genug schwärmerische Jugend. Weberling, der bei der Neustudierung den Spiegelberg gut verkörperte, rückte nach Arrestos Abgang zum Franz Moor vor. Im allgemeinen vermochte damals die Kunst der an so hohe Aufgaben nicht gewöhnten Stuttgarter Schauspieler dem Fluge des Schillerschen Genius noch nicht recht zu folgen. Am 5. Juni 1797 ging „Fiesco", wie der Titel in den Anzeigen kurzweg lautete, zum ersten Male bei aufgehobenem Abonnement über die Bretter des großen Stuttgarter Hoftheaters. Die Titelrolle lag in Gleys Händen. Wie ernst dieser es mit seiner künstlerischen Aufgabe nahm, geht schon daraus hervor, daß er 1799 eine „Verteidigung einiger meiner theatralischen Darstellungen, besonders der Rolle Fiesco, gegen die Behauptungen des Stuttgarter Theaterrezensenten" betitelte Broschüre drucken ließ. Die Leonore spielte Frau Reuter, die Gräfin Julia Frau Mihule, den Verrina Haller. Am 24. August 1797 — zehn Jahre nach der Hamburger Uraufführung — kam „Don Carlos" in Plümickes Bearbeitung an die Reihe; die Vorbereitung der Tragödie muß jedenfalls noch der Mihuleschen Ära zugut geschrieben werden. Die Theaterdirektion zog sich eine herzogliche Rüge zu, weil sie einige anstößige Stellen nicht ausgemerzt hatte. Nach den zwei ersten Vorstellungen ruhte „Don Carlos" anderthalb Jahre. Als er am 11. Februar 1799 wieder gegeben wurde, enthielten die Anzeigen den Vermerk „zum erstenmal", der insofern berechtigt sein mochte, als jetzt wohl an Stelle der Plümickeschen eine andere Bühnenbearbeitung, vielleicht die Schillers in Prosa, trat. Welche Stürme der Begeisterung auch diese edlen Werke bei ihrer theatralischen Auferweckung in des Dichters Heimat trotz mangelhafter Interpretation entfesselten, so darf man doch nicht glauben, daß sich sehr viele Wiederholungen rasch hintereinander ermöglichen ließen. Dazu stellten diese Stücke schon an die Darstellung viel zu hohe Ansprüche. Die Alltagskost bildeten nach wie vor die Erzeugnisse der Theatraliker. Ein Lustspiel beispielsweise wie die von dem Mannheimer Schauspieler Heinrich Beck nach dem Englischen bearbeitete „Schachmaschine" wurde weit öfter gespielt als „Fiesco" oder „Don Carlos". Einen Gewinn für das Repertoire bedeutete Sheridans am 23. Januar 1797 zum ersten Male gegebene „Lästerschule" (in Leonhardis Bearbeitung). Unter den Opernneuheiten, die Mihule brachte, seien Wenzel Müllers „Sonnenfest der Braminen" und Salieris „Palmira" erwähnt; letztere erschien zum ersten Male am 27. Juni 1797 bei der Feier des Einzugs der Erbprinzessin Charlotte Mathilde, geborenen Prinzessin von England.

Nach dem Rücktritt Mihules dachte der Herzog einen Augenblick daran, das Theater wieder in eigene Verwaltung zu nehmen; aber die gute Absicht scheiterte an dem Geldpunkte. So mußte man zu einer neuen Verpachtung schreiten. Unter mehreren Bewerbern trug Leutnant und Auditor Haselmaier den Sieg davon, weil er das vorteilhafteste Angebot stellte und der finanziell leistungsfähigste war. Durch herzogliches Dekret vom 27. August 1797 wurde ihm vom nächsten 16. September ab die Entreprise auf sechs Jahre übertragen. Er trat in alle Mihuleschen Verbindlichkeiten und Vergünstigungen ein, hatte jedoch über seine Einnahmen und Ausgaben Rechnung abzulegen und die Hälfte des etwaigen Reingewinnes — nach Abzug eines persönlichen Jahresgehalts von 2000 Gulden — an die Herrschaft abzuführen. Er stellte außerdem eine Kaution von 8000 Gulden, verpflichtete sich zu Ergänzungen und Verbesserungen im Personal wie Repertoire und versprach sonst alles mögliche Gute und Schöne. Dagegen erhielt er Sitz und Stimme bei der Theaterdirektion. Baron von Gemmingen legte die Vorstandschaft dieser kurz vor dem Regierungswechsel nieder, und der neue Herzog Friedrich I., der seinen am 23. Dezember 1797 plötzlich einem Schlagfluß erlegenen Vater Friedrich Eugen ablöste, stellte an die Spitze der Theaterdierktion seinen vertrauten Freund, den Staats- und Konferenzminister Grafen Karl von Zeppelin. Weitere Veränderungen zog die neue Ära zunächst nicht nach sich.

Der neue Pächter war vom besten Willen beseelt. Er hatte noch ein zweites Theater, das Augsburger, unter sich, das er jedoch einem Stellvertreter überließ, während er das Stuttgarter persönlich leitete. Diese Verbindung brachte letzterem den Vorteil, daß sich der Bedarf an künstlerischen Kräften teilweise durch das Augsburger Unternehmen decken ließ. Im Mai 1801 gastierte sogar einmal das ganze Augsburger Opernensemble. Man rühmte die Uneigennützigkeit Haselmaiers, dem der Geldgewinn nicht die Hauptsache gewesen sein soll. Wenn er schlechte Geschäfte machte, mußte das aber auch auf die Theaterverhältnisse ungünstig zurückwirken. Schon in den zwei ersten Jahren erlitt er so große Verluste, daß am 8. November 1799 sein Kontrakt abgeändert und ihm wesentliche Erleichterungen gewährt werden mußten. Aber damit war nicht viel geholfen, und die Leistungen der Bühne gingen immer mehr zurück. Am 1. Januar 1801 betrug der Besoldungsetat rund 38000 Gulden, wovon Haselmaier 15000 selbst zu tragen hatte, da der herzogliche Zuschuß sich nur auf 23000 belief. Schon jene Summe durch Einnahmen herauszubringen, fiel dem Entrepreneur schwer. Man muß sich nur wundern, daß er sich überhaupt so lange zu halten vermochte. Eine Denkschrift Hartmanns, des Mitglieds und Finanzverständigen der Theaterdirektion, deckte die Hauptmängel auf: sie lagen in der Organisation, wonach Oper, Schauspiel und Ballett noch immer in einer den Kunstbetrieb schädigenden Weise verschmolzen waren. Das Orchester war oft zu schwach besetzt, wenn mehrere Musiker auf der Bühne aufzutreten hatten. Andererseits waren in personenreichen Stücken auf diese Weise die kleineren

Rollen ungenügend vertreten. Hartmann riet, sich Luft zu schaffen, indem man das damals noch 25 Mitglieder starke Ballett auf den Aussterbeetat setze — ein später wirklich befolgter Vorschlag. Er versprach sich ferner beträchtliche künstlerische wie finanzielle Vorteile von der Einrichtung einer Pensions- und Witwenkasse nach dem Vorgang von Berlin, Wien, München und arbeitete einen ins einzelne gehenden Plan für ein solches Institut aus, der jedoch noch geraume Zeit auf Verwirklichung warten mußte.

In den ersten Zeiten der Haselmaierschen Theaterleitung häuften sich Probegastspiele und Debüts. Doch bedeuteten von den damals neu verpflichteten Kräften nur zwei weibliche einen bleibenden Gewinn für die Stuttgarter Bühne: die zu Anfang des Jahres 1798 eingetretenen Damen Aschenbrenner und Ziegler-Fossetta. Frau Marie Aschenbrenner blieb bis zu ihrem Tod am 15. August 1819 in Stuttgart. Sie spielte anfangs erste Liebhaberinnen und Heldinnen und ging später in das Mütterfach über. Das Sentimentale lag ihr besser als das Tragische. In Dramen höherer Gattung störte ihr Wiener Dialekt; auch soll ihr das Gefühl für Metrik gefehlt haben. Am angenehmsten wirkte sie im Konversationsstück. Frau Charlotte Ziegler, geb. Münch, eine junge Witwe, vertrat das Fach der „komischen Weiber und mutwilligen Mädchen". Von vorteilhaftem Äußerem — sie gilt für das Modell der Danneckerschen Ariadne — gab sie mit Selbstverleugnung auch alte Frauen. Im November 1803 entwich sie wegen einer über sie verhängten Disziplinarstrafe heimlich aus Stuttgart und nahm ein Engagement in Frankfurt a. M. an. Bald aber bereute sie diesen Schritt und schloß mit der Stuttgarter Bühne einen neuen lebenslänglichen Kontrakt ab. 1805 verheiratete sie sich zum zweiten Male mit dem Stukkator Fossetta. Sie war eine geborene Humoristin, gefiel sich, gleich Vinzens, in launigen Improvisationen und durfte sich, der Gunst König Friedrichs sicher, viel herausnehmen. Kopierte sie doch einmal vor dem Publikum mit verblüffender Treue den Fürsten in Zivil, der von seiner Loge aus seinem Ebenbild auf der Bühne Beifall klatschte.



Charlotte Ziegler-Fossetta.

Die regelmäßigen Spieltage waren unter Haselmaier, wie schon unter Mihule, der Montag, Mittwoch und Freitag. Ausnahmsweise wurde auch noch der Samstag beigezogen, namentlich zu Benefizen. Die Sonntagsruhe ward

noch grundsätzlich eingehalten. Die vermehrten Vorstellungen erforderten naturgemäß auch eine Vermehrung der Neuheiten, da bei dem engen Zuschauerkreise auch beliebte Stücke nur in gemessenen Zwischenräumen wiederholt werden konnten. Im Schauspiel hieß die Tageslosung Iffland und Kotzebue, mit mählich zunehmendem Übergewicht Kotzebues. Der Tag der Erstaufführung seines beliebten Lustspiels „Die beiden Klingsberg" sei wenigstens angemerkt: 1. Mai 1799. Sonst deckten den Bedarf die Beck, Engel, Hagemann, Jünger, Schröder, Steigentesch, Vogel usw. Von Schiller wurde „Kabale und Liebe" am 21. Mai 1798 wieder aufgenommen; das Trauerspiel war nach seiner Erstaufführung am 28. Dezember 1792 sofort vom Spielplane verschwunden, wie es hieß, weil der württembergische Adel gegen das satirische Sittengemälde protestiert hatte. Jetzt erlebte das Stück binnen Jahresfrist fünf Darstellungen. Wegen der Wallenstein-Trilogie fanden sofort nach ihrer Vollendung zwischen Haselmaier und dem Dichter durch Vermittlung von Schillers Verleger Cotta Verhandlungen statt, die sich jedoch sehr in die Länge zogen. Im Dezember 1799 erhielt Haselmaier das für das Stuttgarter Hoftheater bestimmte Wallenstein-Manuskript zugesandt. Schiller hatte alle die Stellen getilgt, „an denen ein Stuttgarter Zensor der politischen Verhältnisse wegen Anstoß nehmen könnte". Dennoch war die Freigabe des Werkes nicht durchzusetzen. „Übertriebene Furcht vor den Kaiserlichen" galt bei den Zeitgenossen als Grund des Verbots. Indessen gestattete der Landesherr die Aufführung auch dann nicht, als er sich gegen Österreich mit Napoleon verbündet hatte. Entscheidend dürfte vielmehr der aus monarchischem Standesbewußtsein entsprungene Widerwille des Fürsten gegen jenes Rebellendrama gewesen sein. Haselmaier kaufte zum Ersatz wenigstens Schillers Macbeth-Bearbeitung an, deren Aufführung sich aber aus unbekannten Gründen gleichfalls noch Jahre lang verzögerte. Dagegen ging am Ostermontag (14. April) 1800 eine andere Tragödie Shakespeares, „Othello", in der Verdeutschung des einheimischen Schriftstellers Ludwig Schubart zum ersten Male in Szene. Ein weiterer schwäbischer Autor, Karl Eugen Haug, Konsistorialsekretär, jüngerer Bruder des bekannten Epigrammatikers Friedrich Haug, führte sich am 26. Januar 1801 mit dem nach dem Englischen bearbeiteten fünfaktigen Lustspiel „Das erkaufte Rendezvous" als Bühnendichter ein.

Von den in der Haselmaierschen Epoche gegebenen Opernneuheiten erwarb sich besondere Beliebtheit „Das neue Sonntagskind" des Wiener Kapellmeisters Wenzel Müller, dessen „Zauberziter" gleichfalls gerne gehört wurde. Süßmayr war mit seinen „Neuen Arkadiern", Peter von Winter mit dem „Unterbrochenen Opferfest" vertreten, welches Werk bei dem üblichen Freitheater am Huldigungsfeste für Herzog Friedrich (24. April 1798) seine Premiere erlebte. Von Joseph Weigl gefiel am besten „Der Korsar aus Liebe". Einen wohlverdienten, dauerhaften Erfolg, der sich nicht auf Stuttgart beschränkte, errang Rudolf Zumsteeg mit seiner am 7. November 1798 in prächtiger Ausstattung

zum ersten Male aufgeführten, von einem Hauche Mozartischen Geistes angewehten Meisteroper „Die Geisterinsel", zu der Fr. W. Gotter nach Shakespeares „Sturm" das Libretto gedichtet hat. Am 24. Februar 1801 erschien, gleichfalls freundlich aufgenommen, doch ohne nachhaltigen Erfolg, Zumsteegs „Pfauenfest" auf dem Stuttgarter Hoftheater; den Text hatte diesmal ein Schwabe, Fr. A. Kl. Werthes, geliefert, von dessen namentlich am Wiener Hofburgtheater gespielten Dramen auffallenderweise keines auf die Hofbühne seines Heimatlandes gekommen ist. Am 18. Januar 1800 gelangte das Werk eines anderen einheimischen Tonsetzers, Ludwig Abeilles vieraktige Oper „Amor und Psyche", auf die Bretter; der vielseitig begabte württembergische Schriftsteller Franz Karl Hiemer (1768—1822), der zwischen 1799 und 1801 dem Verbande der Stuttgarter Bühne als Schauspieler und Bassist angehörte, später aber in die soliden Bahnen des Kanzleibeamten einlenkte, war der Librettist. Von damaligen Neuheiten ausländischer Komponisten verdienen Grétrys „Richard Löwenherz", Portogallos „Verwirrung aus Ähnlichkeit" sowie die beiden Einakter „Adolf und Klara oder Die beiden Gefangenen" von d'Alayrac und „Das Singspiel" von Dominico della Maria Erwähnung. Mehrere Hausdichter, vor allem Hiemer und Schlotterbeck, standen der Theaterleitung zur Verfügung, um die fremdsprachlichen Textbücher deutsch zu bearbeiten.

Im November 1801 erfolgte der Zusammenbruch der Entreprise Haselmaiers, über dessen Vermögen der Konkurs verhängt wurde. Herzog Friedrich sah sich nun genötigt, das Hoftheater in die eigene Verwaltung zurückzunehmen. Die bisherige Theaterdirektion trat Anfang 1802 zurück. Geheimerat und Kammerpräsident Baron von Mandelsloh, der schon seit Sommer 1801 an Stelle des verstorbenen Grafen Zeppelin die Oberdirektion geführt hatte, wurde alleiniger Intendant.


König Friedrich von Württemberg.

Der wahre geistige Leiter der Kunstanstalt war aber fortan niemand anders als der Herzog Friedrich selbst, der mit der ihm eigentüm-

lichen Energie die Zügel der Theaterherrschaft ergriff. Bald gewann er Geschmack daran und setzte seinen Stolz darein, die herabgekommene Bühne wieder auf eine Höhe zu bringen, die der wachsenden Bedeutung seines Staates, dem zunehmenden Glanze seines Hofes entsprach. Er führte auch in diesem Departement ein rein persönliches Regiment ein, das in manchen Stücken an das seines Oheims Karl Eugen erinnerte. Nur ließ er sich, gereifter und besonnener als dieser, nie von der Theaterliebhaberei zur Verschwendung hinreißen, blieb vielmehr stets auf dem Standpunkte eines kühlen Rechners stehen, der nur so viel ausgab, als die unmittelbaren Zwecke erforderten.

Wie Herzog Karl kümmerte sich auch sein Neffe Friedrich schlechtweg um alles, was im Bereiche seines Hoftheaters vorging. Förmliche Berge von Berichten und Anbringen der Oberintendanz oder Theaterdirektion an ihn legen dafür Zeugnis ab; meist erledigte er die Angelegenheiten persönlich durch seine schwer leserlichen Bleistiftnotizen im Lapidarstil. Ohne die Zustimmung des Fürsten durfte kein Heller verausgabt, kein Engagement oder Gastspielvertrag abgeschlossen, kein Stück aufgeführt, kein Spielplan festgestellt oder abgeändert werden. Selbst die Rollenverteilung überwachte er, rügte falsche Besetzungen und ordnete persönlich Umbesetzungen an; besonders richtete er sein Augenmerk darauf, daß die jüngeren Kräfte nicht durch die älteren unterdrückt wurden. Falls er nicht verreist oder sonst dringend abgehalten war, versäumte er kaum je eine Vorstellung, und seine Gegenwart wirkte befeuernd auf die Leistungen. Gewöhnlich saß er in seiner kleinen Seitenloge, nur bei festlichen Anlässen nahm er in der großen Mittelloge des ersten Ranges Platz, welche Sitte auch seine Nachfolger beibehalten haben. Er fühlte sich in seinem Theater durchaus als Hausherr und machte von allen Rechten eines solchen vollen Gebrauch. Die Vorstellung durfte nicht vor seinem Erscheinen beginnen, das durch einen Tusch des Orchesters angekündigt ward. Das Publikum hatte sich dann zu erheben. Das Zeichen zum Beifallklatschen behielt er sich ausschließlich vor. In der Vorstellung vom 21. März 1803 hatten am Schluß, als einige Zuschauer im Parterre applaudierten, andere — „ungezogene Buben", drückte der Herzog sich aus — auf den hinteren Bänken „ein sehr ungebührliches und unanständiges lautes Zischen" erhoben. Alsbald wurde eine Verordnung erlassen, daß dies unter keinen Umständen zu dulden sei, zumal in Gegenwart des Herrschers. Durch ein gedrucktes Avertissement in den Zeitungen und auf den Komödienzetteln wurde das Publikum vor derlei Ungezogenheiten verwarnt, mit dem Beisatz, daß das zur Wache bestimmte Militär gemessene Weisung erhalten habe, jeden, von welchem Rang und Stand er auch sei, der sich dergleichen zuschulden kommen lasse, ohne weiteres hinauszuführen und an die betreffende Behörde zur nötigen Bestrafung zu übergeben. Überhaupt habe sich das Publikum aller lauten Beifallsbezeugungen in Anwesenheit des Herzogs zu enthalten, wenn er nicht das Zeichen dazu gebe. Eine Polizeiordnung vom 11. Februar 1808 verfügte die Anwesenheit von einem bis zwei Polizeikommissären bei Schauspielen

und Redouten, denen die Militärwache auf Verlangen beizustehen habe. Nur in Abwesenheit des Hausherrn durfte das Publikum seinen Gefühlen freien Lauf lassen. Den Künstlern wurde aber 1815 mit Recht verboten, durch die Illusion störende Verbeugungen für empfangenen Beifall zu danken.

Der Fürst liebte namentlich die heitere Muse, und er pflegte im Theater Befreiung von seinen schweren politischen Sorgen zu suchen. Die Schauspieler, die dies wußten, gaben sich alle erdenkliche Mühe, ihn aufzuheitern. Er war deshalb gegen übermütige Improvisationen sehr nachsichtig. Sonst legte er an die Leistungen der Bühne einen strengen Maßstab und schritt gegen alle Nachlässigkeiten unerbittlich ein. So äußerte er sich über die Opernvorstellung vom 19. April 1807 höchst empört: eine herumziehende Truppe in einer Dorfschenke hätte nicht erbärmlicher erscheinen können; eine solche Art der Aufführung laufe sowohl der ihm als dem Publiko schuldigen Ehrfurcht zuwider. Über den unwürdigen Verlauf, den die Darstellung des Zieglerschen Trauerspiels „Barbarei und Größe“ am 23. Oktober 1807 nahm, ordnete König Friedrich eine Untersuchung an. Unter anderem war im letzten Akt die Trompete zu früh geblasen worden. Der schuldige Hofmusikus wanderte auf 24 Stunden in Arrest. Die Theaterdisziplin wurde überhaupt mit einer Strenge gehandhabt, die nach heutigen Begriffen als fast unglaublich erscheint und auch damals dem Ehrgefühl mancher Künstler wehe tat. Freiheitsentziehung war das beliebteste Zuchtmittel, mitunter dadurch verschärft, daß die Arrestanten auf Wasser und Brot gesetzt wurden. Die Hauptwache in der oberen Königsstraße war das gewöhnliche Arrestlokal; bei kürzerer Dauer diente dazu auch die Schloßwache, die sich bequem genug im Parterre des Lusthaustheaters befand. Die Gefangenen wurden unter militärischer Begleitung, wenn sie zu spielen hatten, nach dem Schauspielhause und von dort wieder in ihr Gefängnis zurückgebracht. Hier hatte ein Vinzens die nötige Muße, um sich über die von ihm manchmal verletzten Grenzen des Anstands und der guten Sitte Gedanken zu machen. Hier konnte der begabte, aber der Selbstbeherrschung unfähige und darum viel bestrafte Josef Lembert einmal 14 Tage lang sich einprägen, daß man sich gegen den Theaterdirektor nicht „die impertinentesten Stichelreden“ herausnehmen darf. Hier mußte der Hofmusikus Graff, der dem Regisseur Fischer Ohrfeigen angeboten hatte, weil dieser seine Frau, die Sängerin, auf der Probe gemaßregelt hatte, seine übel angebrachte Ritterlichkeit abbüßen. Nicht einmal Tenoristenlaunen wurden damals als jenseits der Strafbarkeit stehende, berechtigte Eigentümlichkeiten anerkannt. Als Krebs, mit dessen Widerspenstigkeit die Theaterleitung auch sonst manchen Strauß auszufechten hatte, einige Tage vor einer Aufführung der Müllerschen „Zauberzither“ seine Rolle zurückschickte, ohne für seine angebliche Unpäßlichkeit das verlangte ärztliche Zeugnis beizubringen, diktierte ihm König Friedrich, dem unangenehm aufgefallen war, daß er nicht mitgewirkt hatte, eine sechstägige Arreststrafe zu.

Besonders strenge wurden die häufigen Urlaubsüberschreitungen geahndet, weil sie leicht unliebsame Repertoirestörungen nach sich zogen. Am 15. September

1811 erließ der Monarch ein Dekret an die Theaterdirektion, daß ein für allemal jedes Mitglied, das den Urlaub überschreite, acht Tage in Arrest zu setzen sei; wenn sein unerlaubtes Ausbleiben länger als acht Tage währe, seien noch für jede Woche zwei Tage zuzulegen. Auch Ärgernisse, die die Künstler durch ihren privaten Lebenswandel erregten, wurden bestraft. Als einmal eines der brauchbarsten Orchestermitglieder von einer Militärpatrouille auf der Silberburg arretiert wurde, weil er, völlig betrunken, allerhand Unfug getrieben hatte, erhielt er acht Tage Arrest, jeden zweiten Tag bei Wasser und Brot. Im November 1804 erschienen gedruckte Theatergesetze, durch die alle Vergehen und Bestrafungen in ein System gebracht waren.

Sehr ungehalten war König Friedrich, als er — infolge der Denunziation zweier Schauspieler — erfuhr, daß die Mehrzahl seiner Künstler sich an einem Geheimbunde beteiligt, ja dieser sogar von Stuttgart seinen Ausgang genommen habe. Es war der 1813 von dem erst seit kurzem in Stuttgart engagierten Schauspieler Friedrich Wilhelm Hunnius begründete „Verein für das Konservatorium des teutschen Schauspiels“. Idealistischen Bestrebungen huldigend, in den Formen und Bräuchen vom Freimaurertum beeinflußt, bezweckte er sittliche Hebung des Standes, Zusammenschluß der Schauspieler gegen Übergriffe der Direktoren, gegenseitige Unterstützung für erwerblose Zeiten. Die angesehensten Mitglieder des Stuttgarter Theaters, selbst Kapellmeister Kreutzer, schlossen sich der Organisation an, die sich von Stuttgart aus über ganz Deutschland ausbreitete. Als im Sommer 1814 das Geheimnis verraten wurde, befahl der Monarch, der nicht gesonnen war, seinen Schauspielern das Koalitionsrecht zuzubilligen, die Auflösung des Stuttgarter Zweigvereins. Hunnius und ein paar andere büßten ihre Stellung ein, und auch die übrigen Teilnehmer bekamen gelegentlich die Ungnade des Herrschers zu fühlen. Der Bund fristete anderwärts noch bis zum Herbst 1815 sein Dasein.

Bei aller autokratischen Strenge, die sich oft bis zur Härte steigerte, fehlte es indessen dem Fürsten nicht an Wohlwollen, und namentlich eignete ihm ein Gerechtigkeitsgefühl, das die Schauspieler wohl zu würdigen wußten. Alle ihre großen und kleinen Anliegen fanden bei ihrem höchsten Herrn freundliche Berücksichtigung und, wenn möglich, gnädige Erfüllung. Auch gegen ihre Vorgesetzten ließ er ihnen im gegebenen Falle Schutz angedeihen. Und da der Herrscher mit Gagen und Geschenken nicht eben kargte, so war das Engagement an der Stuttgarter Bühne trotz der Schärfe der Disziplin begehrt.

Die Ausgaben für das Theater stiegen fortgesetzt, die Einnahmen vermehrten sich keineswegs im entsprechenden Maße, und so mußte der Zuschuß von Zeit zu Zeit beträchtlich erhöht werden. Bei der Übernahme der Verwaltung durch den Hof betrug der Theaterfonds noch immer nur 23000 Gulden. Damit war um so weniger auszukommen, als die notwendigen Neuanschaffungen infolge des Theaterbrandes von 1802 große Summen verschlangen. Die Theaterkasse machte also Schulden. Im April 1803 ließ Kurfürst Friedrich

diese im Betrage von 7000 Gulden durch die Rentkammer bezahlen und brachte gleichzeitig den Theaterfonds wieder auf 32000 Gulden. Aber an der größeren Prachtentfaltung, zu der die neu erworbene Kurwürde Anlaß gab, nahm auch das Theater teil, und so war nach Jahresfrist schon wieder ein starkes Defizit vorhanden. Im März 1804 wurde ein Tilgungsplan entworfen. Der Kurfürst übernahm einen Teil auf die Kasse seiner Kammerschreiberei (Hofkammer) und leistete künftig zu dem staatlichen Zuschuß von 32000 Gulden im Jahr einen solchen von 4000 aus seiner Privatkasse. Seit 1806 ließ der nunmehrige König regelmäßig 48000 Gulden für den Musik- und Theaterfonds in den Etat einsetzen. Auch damit reichte die Theaterkasse nicht aus; sie arbeitete mit unablässigen Vorschüssen, die sie sich von der Generalstaatskasse geben ließ. Im Dezember 1811 wurde endlich Ordnung geschaffen. Die bisherige Theaterkasse wurde ganz aufgehoben und mit der Generalstaatskasse vereinigt, bei der ein besonderer Rechnungsrat zur Besorgung der Theatergeschäfte neu angestellt ward. Im Finanzplane für Georgii 1812 bis Georgii 1813 wurden 27000 Gulden zur Bezahlung der Rückstände ausgeworfen und überdies der Fonds auf 70000 Gulden erhöht. Im Etat 1815/16 fand eine abermalige Vermehrung auf 87900 Gulden statt, wozu noch die 4000 aus der königlichen Privatkasse kamen.

Der König war eifrig bemüht, durch Hebung des Theaterbesuches die Einnahmen zu mehren. Er führte selbst über die Listen der Abonnenten Kontrolle und erwartete von der Hofgesellschaft, für die der erste Rang vorbehalten blieb, Beteiligung. Auch der freie Eintritt wurde nach Möglichkeit eingeschränkt. Im kleinen Hause kostete auf der ersten Galerie ein Platz einen Gulden 12 Kreuzer, Fremdenloge im Parterre einen Gulden, Parterre 48 Kreuzer, zweite Galerie 36 Kreuzer. Im großen Hause galt seit 1812 folgende Skala:

Reserve-Loge der ersten Galerie für den Hof	1 Gulden 12 Kreuzer
Fremden-Logen der zweiten Galerie . . .	1 Gulden
Offene Plätze der zweiten Galerie	48 „
Parterre und Parterre-Logen	48 „
Logen der dritten Galerie	36 „
Offene Plätze der dritten Galerie	24 „
Letzter Platz (= vierte Galerie)	12 „

Das Abonnement betrug im kleinen Hause je für einen Monat (zwölf Vorstellungen) bei Jahresabonnement vier Gulden 30 Kreuzer auf der ersten Galerie, vier Gulden in den Parterrelogen, bei monatlichem Abonnement sechs Gulden (seit Frühjahr 1810 acht Gulden), bzw. vier Gulden 40 Kreuzer. Im übrigen Parterre konnte seit April 1803 nicht mehr abonniert werden. Für das große Haus wurden im Januar 1812 folgende Abonnementspreise angesetzt:

	bei Jahresabonnement		bei Monatsabonnement	
1. Galerie	6 Guld.	(7 Guld.)	8 Guld.	(9 Guld. 20 Kr.)
2. „ u. Parterrelogen	4 Guld.	(4 Guld. 40 Kr.)	4 Guld. 40 Kr.	(5 Guld. 30 Kr.)
Parterre			4 Guld.	(4 Guld. 40 Kr.)
3. Galerie			3 Guld.	(3 Guld. 30 Kr.)

Die erste Zahl bezieht sich auf ein Monatsabonnement von 12, die zweite, eingeklammerte auf ein solches von 16 Vorstellungen (seit 1814). Man zahlte also für einen Parterresitz im Abonnement seit 1814 nur noch 17½ Kreuzer (etwa 50 Pfennig) auf eine Vorstellung. Die Offiziere, denen schon damals die beiden vordersten Bänke im Parterre gehörten, genossen weitere Vergünstigungen. Im Ludwigsburger Schloßtheater hatten Hof und Militär freien Eintritt, die übrigen Plätze wurden verkauft. Die Gesamteinnahmen der Theaterkasse (einschließlich Redouten) beliefen sich anfangs jährlich auf 20000 bis 24000 Gulden (1804/05 beispielsweise 23973 Gulden), später auf 30000 bis 34000 Gulden (1815/16 33700 Gulden rund). Die höchsten Monatseinnahmen waren im Juli 1802 durch das Iffland-Gastspiel erzielt worden: über 5200 Gulden.

Den Hauptposten der Ausgaben machten die Besoldungen, deren Etat unter König Friedrich auf die jährliche Durchschnittssumme von 65000 Gulden anwuchs. In zweiter Reihe standen die Kosten für Dekorationen und Kostüme. Bei außerordentlichen Gelegenheiten, sei es, daß vornehme fremde Besuche anwesend waren oder zur Feier froher Ereignisse im Fürstenhause Freitheater angeordnet wurde, stellte der König seine Privatschatulle zur Verfügung. Als jedoch für die Ausstattung der Festoper („Salomo" von Ritter) zu Ehren der auf der Reise nach Paris Stuttgart berührenden künftigen französischen Kaiserin, Erzherzogin Marie Luise von Österreich, am 20. März 1810 6461 Gulden statt der von dem König bewilligten 2000 verausgabt wurden, mißbilligte er diese Überschreitung höchlich und ließ sie durch die Theaterkasse decken. Die Autorenhonorare summierten sich zu einem nicht unerheblichen Posten, da der Bedarf an Neuheiten ziemlich stark war. Von Tantiemen wußte ja das damalige Zeitalter noch nichts. Gedruckte Werke waren freie Beute für jedermann. Vorsichtige Bühnendichter hüteten sich darum wohl, ihre Erzeugnisse zu veröffentlichen, ehe sie dieselben an eine Anzahl Theater im Manuskript verkauft hatten. Das Stuttgarter Institut pflegte anständige einmalige Beträge an Dichter und Komponisten zu zahlen. Mit Kotzebue war beispielsweise eine förmliche, nach der Aktzahl abgestufte Taxe verabredet: er bekam für ein Stück von fünf Aufzügen acht Dukaten usw. Nach etwa demselben Maßstab honorierte man auch die andern Dramatiker. Bei einheimischen Autoren fügte der König wohl dann und wann noch ein Extrageschenk hinzu, wie er auch seinen Künstlern gegenüber bei ihren Benefizvorstellungen und andern Anlässen zu tun pflegte.

Wie rege persönliche Teilnahme der Fürst seinem Theater schenkte, wie große pekuniäre Opfer er dafür brachte, so wollte es doch nur langsam gelingen, ein dem Aufwand entsprechendes Ergebnis zu erzielen. Die tüchtigen Leistungen der einzelnen Kräfte wurden allgemein anerkannt, aber man vermißte den Geist der Einheit, das feste Zusammenwirken, das sich bis auf die untersten Glieder erstreckt. Es war freilich auch eine Riesenarbeit, die Trägheit, Unordnung, Gesetzlosigkeit und Willkür, die sich durch die Entreprise eingeschlichen hatten, zu bannen. Dazu kam in der ersten Zeit allerlei unvorhergesehenes und unverschul-

detes Mißgeschick, wie die Flucht des Ehepaars Gley, insbesondere aber der Theaterbrand vom Jahre 1802. So machte sich zunächst keine Besserung fühlbar; die Unzufriedenheit des Publikums nahm zu, und es entzog seine Teilnahme der Anstalt immer mehr. Doch wurden diese Schwierigkeiten allmählich überwunden, und die Leistungen der Bühne hoben sich von Jahr zu Jahr. Verhängnisvoll wurde für sie indessen der Mangel an einer einheitlichen künstlerischen Leitung. Der häufige Systemwechsel, das unablässige Experimentieren beeinträchtigte stark die Leistungen des Stuttgarter Hoftheaters unter König Friedrich. Ein energisches und einflußreiches Oberhaupt hätte bessere künstlerische Zucht zu halten und die Improvisationen einzudämmen gewußt, und der — wohl übertriebene — Vorwurf, daß der Souffleur bei den Vorstellungen die Hauptperson sei, wäre dann unmöglich geworden.

Nicht als ob der Fürst die Notwendigkeit verkannt hätte, an die Spitze des Instituts einen erprobten Fachmann zu stellen. Aber er war bei diesen Bemühungen wenig vom Glücke begünstigt. Sofort nach Haselmaiers Rücktritt bemühte er sich, Koch (eigentlich Eckardt) aus Wien zu gewinnen, der jedoch im Februar 1802 absagte. Dann richtete sich sein Auge auf keinen Geringeren als auf August Wilhelm Iffland. Der damalige Direktor des Berliner Nationaltheaters traf am 24. Juni 1802 zum Gastspiele in Stuttgart ein, debütierte am 28. in der Titelrolle des Rousseau-Bendaschen Monodramas „Pygmalion" und verabschiedete sich am 5. August als Graf Wodmar in Otto von Gemmingens beliebtem Rührstück „Der teutsche Hausvater". Im ganzen trat er sechzehnmal in den verschiedenartigsten Rollen seines komischen wie tragischen Repertoires auf, natürlich auch in einigen von seinen eigenen Stücken. Am 9. Juli spielte er den Leicester in der „Maria Stuart". Den Höhepunkt seines Gastspiels bildeten die beiden Erstaufführungen der „Jungfrau von Orleans" am 23. und 24. Juli. Er begnügte sich mit der kleinen Rolle des Bertrand; denn seine Haupttätigkeit entfaltete er diesmal nicht auf, sondern hinter der Szene. Er führte, wie auch bei der „Maria Stuart", die Regie und nahm sich der Einstudierung bis in die geringsten Einzelheiten an. Denn es kam für ihn nicht nur darauf an, als darstellender Künstler zu glänzen, sondern auch von seiner Befähigung zum Bühnenleiter Zeugnis abzulegen. Er erteilte nützliche Ratschläge zur Reorganisation des Stuttgarter Theaters und legte schließlich einen auf dessen Mängel bezüglichen Aufsatz vor, der leider bei dem kurz darauf entstandenen Theaterbrand zugrunde gegangen zu sein scheint. Aus dieser Tätigkeit erklärt sich auch das ungewöhnlich hohe Honorar von 3630 Gulden, das er für sein Gastspiel erhielt.

Dieses war von unerhörtem Erfolge gekrönt. So oft Iffland auftrat, war das Haus bis auf den letzten Platz besetzt, und aus weitem Umkreise fanden sich zahlreiche auswärtige Besucher ein, so daß die ganze Zeit über die Stuttgarter Gasthöfe überfüllt waren. Das Publikum befand sich in einer Art von Freudenrausch, und nicht nur dieses, sondern auch die einheimischen Kräfte

empfingen von den Darbietungen des großen Künstlers vielversprechende Anregungen. Die sonst über die damaligen Stuttgarter Theaterzustände so schweigsame Presse stimmte spaltenlange Jubelhymnen an, allen voran die noch in Stuttgart erscheinende „Allgemeine Zeitung". Der Korrespondent der Leipziger „Zeitung für die elegante Welt" leistete nicht weniger in der Iffland-Schwärmerei, und sogar der Schwäbische Merkur, der sich sonst gar nicht mit Theaterangelegenheiten befaßte, widmete dem Scheidenden warme Abschiedsworte und machte sich zum Sprachrohre des allgemeinen Wunsches, ihn bald wieder in den Mauern der württembergischen Residenzstadt begrüßen zu dürfen.

Auch auf Herzog Friedrich hatte Ifflands Kunst starken Eindruck gemacht, und er war dadurch in dem Vorsatz bestärkt worden, sein Theater auf eine höhere Stufe zu bringen. Iffland selbst hatte er sich als dauernden Helfer dazu ausersehen. Dieser zeigte sich geneigt, den Posten eines württembergischen Hoftheaterdirektors anzunehmen, und es kam ein Eventualvertrag zustande, der in Kraft treten sollte, falls es Iffland gelänge, seine Berliner Dienstverhältnisse binnen Jahresfrist aufzulösen. Iffland sollte in Stuttgart neben Freiwohnung und sonstigen Vergünstigungen einen festen Gehalt von 4800 Gulden jährlich beziehen. Er wurde jedoch in Berlin nicht freigegeben und mußte im Januar 1803 endgültig absagen. Wie unerwünscht dem Herzog diese Wendung der Angelegenheit sein mochte, entzog er darum doch nicht Iffland seine Gunst. Er nahm vielmehr sein Anerbieten an, im August 1804 abermals zu gastieren und bei diesem Anlaß Konsultationen über den Gang der Theaterangelegenheiten zu erteilen. Iffland spielte vom 14. bis 29. August in rascher Folge zwölfmal teils in Stuttgart, teils in Ludwigsburg. Er zeigte sich diesmal unter anderm als Nathan der Weise und Regulus in Collins gleichnamiger Tragödie. Der Plan, daß Iffland jeden Sommer eine Reise nach Stuttgart unternehmen und die dortige Bühne ständig beraten solle, zerschlug sich jedoch, und mit dem Gastspiele des Jahres 1804 enden die Beziehungen dieses Künstlers zum württembergischen Hoftheater.

Durch Dekret vom 25. April 1803 setzte der Herzog ein aus den Schauspielern Vohs, Gley, Weberling und Pauli bestehendes Komitee zur Auswahl der aufzuführenden Stücke ein. Am 19. März 1804 nahm der nunmehrige Kurfürst Friedrich bedeutsame weitere Veränderungen in der Verwaltung vor. An Stelle des wegen Geschäftsüberbürdung zurücktretenden Mandelsloh erhielt der Staatsminister Graf von Winzingeroda die Oberintendanz und der Oberzermonienmeister Freiher von Röder die Intendanz — eine Zweiteilung, die den Geschäftsbetrieb schwerfällig machen mußte, da der Intendant nur durch Vermittlung des Oberintendanten mit dem Herrscher verkehren durfte. Artistischer Direktor wurde der seit März 1802 engagierte bekannte Schauspieler Heinrich Vohs, der vorher am Weimarer Theater Goethes und Schillers rühmlich gewirkt hatte. Er hatte auch die Aufsicht über die Oper; doch blieb die Auswahl der Stücke, die Rollenverteilung und das Einstudieren dem Kapell-

meister Kranz vorbehalten. Vohs besaß ausreichende Befugnisse, und er ging mit Eifer an die Arbeit. Aber er war bereits am Ende seiner Körperkräfte angelangt und schied, erst 41 jährig, am 16. Juli 1804 aus dem Leben. Neue Verhandlungen mit Auswärtigen wegen Übernahme des Direktorspostens führten wieder zu keinem Ergebnis. So entschloß man sich denn im Dezember 1804, ein Direktionskomitee einzurichten und diesem den Kunstbetrieb, namentlich die Repertoirebildung und Rollenausteilung, zu überantworten. Es bestand aus dem Intendanten Röder, dem Hofrat Döring, der seit dem 19. März 1804 das Sekretär- und Kassieramt in seinen Händen vereinigte, dem Regisseur Pauli, dem Kapellmeister Kranz und dem Chordirektor Sutor; bald trat noch der neue Opernregisseur Fischer hinzu. Die Vielköpfigkeit dieses Regiments versprach wenig Gutes.

Der Tod des Intendanten von Röder am 6. Mai 1807 führte zu einem abermaligen Systemwechsel. Man versuchte es mit einem alleinigen Oberhaupte und übertrug dem Freiherrn Karl von Wächter die gesamte Leitung der Hofmusik und des Theaters mit dem bescheidenen Titel eines Direktors und dem noch bescheideneren Gehalt von 1000 Gulden. Wächter (1774—1828), der Sohn des ehemaligen dänischen Gesandten in Stuttgart, war namentlich musikbegabt, in Kunstdingen aber doch nicht viel mehr als ein regsamer Dilettant. Es gelang ihm denn auch nicht, sich die Zufriedenheit seines hohen Herrn zu erwerben, der seinem Unwillen über den Intendanten oft in den schärfsten Ausdrücken Luft machte. König Friedrich entkleidete Wächter schrittweise seiner Machtbefugnisse, und so vollzog sich allmählich wieder eine Rückkehr zum vielgliedrigen Instanzenregiment. Am 28. Dezember 1811 wurde dem Theaterdirektor eine aus drei Exzellenzen (darunter der Finanzminister) bestehende Oberintendanz vorgesetzt, deren eigentlicher Repräsentant der Generaloberhofintendant Generalleutnant Graf von Dillen war. Bald gesellte sich ihr noch der am 6. Juni 1812 in württembergische Hofdienste getretene Geheime Legationsrat und Oberbibliothekar der Kgl. Privatbibliothek Friedrich von Matthisson, der bekannte Dichter, zu. Da der König seinem Theaterdirektor hauptsächlich Mißgriffe in der Rollenverteilung und Parteilichkeit, „wodurch die besten Subjekte des Theaters unzufrieden werden“, zur Last legte, nahm er ihm im Dezember 1813 diese Kompetenz ganz ab und legte sie in Matthissons Hände. Unmittelbar darauf wurde verfügt, daß das Repertoire von dem Kapellmeister und den beiden Regisseuren gemacht und der Direktion nur zur Genehmigung vorgelegt werden solle. Durch Dekret vom 6. Januar 1814 wurde Wächter seiner Funktionen als Bühnenleiter ganz enthoben und auf die Direktion der Hofkonzerte beschränkt. Gleichzeitig wurde sein Hauptgegner Matthisson interimistisch an die Spitze der Anstalt gestellt. Am 18. März 1814 erhielt diese in der Person des Chefs der Kgl. Bau- und Gartendirektion, Freiherrn von Wechmar, einen neuen Oberdirektor; Matthisson trat in sein voriges Verhältnis als Mitglied der Theateroberintendanz, die bestehen blieb, und als Zensor zurück. Die

Wahl war nicht glücklich. Der Mann, in dessen Händen während der letzten zweieinhalb Jahre von König Friedrichs Regierung die Geschicke des württembergischen Hoftheaters lagen, war reiner Verwaltungsbeamter ohne jedes Kunstverständnis.

Wie die Leitung der Bühne während dieser fünfzehnjährigen Periode Beständigkeit vermissen ließ, so war auch der Schauplatz der Vorstellungen mannigfachem Wechsel unterworfen. Das 1780 in Betrieb gesetzte kleine Theater an der Planie wurde am 17. September 1802 ein Raub der Flammen. Kurz vor 8 Uhr war das Kotzebuesche Trauerspiel „Rollas Tod oder Die Spanier in Peru" zu Ende gegangen, um 9¼ Uhr erscholl Feuerlärm, und noch vor Mitternacht war das Gebäude ein Trümmerhaufen. Die Untersuchung ergab über die Entstehungsursache keine vollkommene Sicherheit, doch scheint Unvorsichtigkeit der halbwüchsigen Burschen, denen leichtfertigerweise das „Blitzen" anvertraut war, das Unglück verschuldet zu haben. Der Mangel an zweckmäßigen Löschvorrichtungen und sonstigen Vorbeugungsmaßregeln erwies sich als verhängnisvoll. Sekretär Schlotterbeck, der hauptsächlich die Polizeiaufsicht im Hause zu besorgen hatte, wurde schließlich das Opfer, obgleich man ihm keine Pflichtversäumnis vorwerfen konnte. Er erhielt seine Entlassung als Theatersekretär und blieb nur noch unbesoldeter Theaterdichter. Der Brandschaden war sehr groß. Die Registratur, die im obersten Stockwerk unter dem Dache verwahrte Garderobe, die Dekorationen, die Requisitenkammer, der Musikalienvorrat samt den wertvollen Instrumenten des Orchesters gingen zum größten Teil ganz verloren; zum Glück befanden sich einige Jommellische Partituren gerade außer dem Gebäude und wurden so gerettet.



Brand des kleinen Theaters 1802.

Die Vorstellungen wurden nun in das große Lusthaustheater verlegt, das eilig für die Bedürfnisse des Alltags instand gesetzt wurde. Dauernd wollte man jedoch nicht auf ein kleineres Haus verzichten. Es war dabei weniger auf die heute so viel beredeten „intimen Wirkungen" als vielmehr auf Vereinfachung und Verbilligung des Betriebs abgesehen. Zuerst dachte man an einen Neubau, kam jedoch bald von diesem Gedanken zurück, weil man die Kosten scheute. Hofbaumeister Nikolaus Thouret erhielt dann den Auftrag, das als Reithaus dienende sogenannte Futterhaus im alten Schloßgraben (an Stelle des jetzigen Königsbaus) zu einem Schauspielhause einzurichten. Man verwendete dazu die



Das neue kleine Theater (Futterhaus) 1804—1812.

noch brauchbaren Dekorationen des Theaters auf der Solitüde. Thouret, der 1798 mit dem Umbau des Weimarer Musentempels ein schönes Probestück abgelegt hatte, fühlte sich nicht ohne Grund gekränkt, daß man ihm für das Stuttgarter Bauwesen den Landbaumeister Uber an die Seite gab. Am 2. Januar 1804 wurde das kleine und bescheidene neue Haus, zu dessen bildnerischem Schmuck Professor Ph. J. Scheffauer, der Hofbildhauer, beigetragen hatte, mit Lessings „Nathan der Weise“ würdig eröffnet, und das große Operngebäude diente fortan wieder nur für besondere Gelegenheiten, wurde jedoch immerhin häufiger als vor dem Theaterbrande benutzt.

Im Frühjahr 1808 unterzog man das Schauspielhaus einer Veränderung und Erweiterung, die Bühne einer Verlängerung. Trotzdem entsprach es auf die Dauer seinen Zwecken nicht vollständig, und so beschloß König Friedrich im Herbst 1811, es ganz eingehen und das große Haus als alleiniges Theater einrichten zu lassen. Hofbaumeister Thouret wurde wiederum mit den Bauarbeiten beauftragt, die hauptsächlich im Innern vorgenommen wurden; doch brach man damals auch den nördlichen Giebel des ehemaligen Lusthauses ab. Die Bühne blieb unverändert. Der früher halb elliptische Zuschauerraum bildete jetzt einen Halbzirkel, wodurch der Überblick und die Akustik verbessert wurden. Er faßte 1254 Sitzplätze: 276 in den Logen des ersten Ranges, 204 in denen des zweiten, 132 auf der dritten, 120 auf



Das Lusthaustheater (1812—1845).

der vierten Galerie, 72 in den Parterrelogen und 450 im Parterre. Die Ausschmückung wurde als einfach bei aller Pracht gerühmt; die Grundfarbe des Ganzen war gebrochen Weiß mit Gold. Besondere Bewunderung erregte ein von Galeriedirektor Seele gemalter Vorhang, der roten Damaststoff imitierte. Am 26. Januar 1812 fand die festliche Wiedereröffnung dieses Hauses mit der Erstaufführung der von Reinbeck gedichteten und von Sutor vertonten Oper „David" statt. Das Lusthaustheater blieb seit 1812 — allerdings noch wiederholt umgestaltet — in Alt-Stuttgart die einzige Stätte der Vorstellungen, bis es im Jahr 1902 dem verheerenden Elemente des Feuers zum Opfer fiel. Das bisherige kleine Schauspielhaus diente fortan als Redoutensaal.

Wie Herzog Karl wollte auch Friedrich theatralischer Vergnügungen nicht verlustig gehen, wenn er in seinen Sommerresidenzen weilte. Im Winter 1801/02 wurde zwar das seiner Bestimmung längst entzogene große Ludwigsburger Opernhaus abgebrochen, aber das dortige Schloßtheater war so wohl eingerichtet, daß dort auch Opern — mit Ausnahme allzu anspruchsvoller — gegeben werden konnten. Ebenso erhielt das reizende Seeschloß bei Ludwigsburg, das schon unter Karl Eugen begonnen worden war, aber erst durch Friedrich vollendet und in Monrepos umgetauft wurde, 1809 ein eigenes Theater, zu dem die brauchbaren Teile des Grafenecker verwendet wurden. Vermochte das kleine Haus auch nur 200 Zuschauer zu fassen, so konnten doch auf der Bühne, die sich, gleich der des einstigen Ludwigsburger Opernhauses, nach hinten ins Freie dehnen ließ, Stücke dargestellt werden, die das denkbar größte Personal erforderten. Hier wurde beispielsweise am 2. Juni 1815 zu Ehren der Kaiser von Österreich und Rußland als Festoper Spontinis „Ferdinand Cortez" mit großem Pomp gegeben. Sobald die Hinterwand aufgezogen wurde, eröffnete sich die Aussicht auf die brennende, von den Spaniern bestürmte und von den Indianern verteidigte Stadt Mexiko. Ganze Kompagnien Infanterie, Schwadronen Kavallerie und Batterien Artillerie wirkten mit, und das Pulver wurde nicht gespart. Cortez hatte hier mehr Soldaten zur Verfügung, als er einst in Wirklichkeit befehligt hatte. Auch beim Schlößchen Freudental, das dem König seit 1810 als Sommeraufenthalt diente, mußte ein kleines Theater eingerichtet werden, ebenso in Schorndorf.

Die Heizungsverhältnisse waren in den damaligen Schauspielhäusern nicht die günstigsten. Nach einer königlichen Verordnung durfte bei 10 Grad Kälte und darüber nicht gespielt werden, weil sich eben nicht die erforderliche Höhe der Temperatur erzielen ließ, und manchmal mußten im Winter die Vorstellungen ein paar Tage lang ausgesetzt werden. Kronleuchter und Lampen verbreiteten die nötige Helle im Hause. Die gewöhnlichen dünnen Blechlampen, die fortgesetzt reparaturbedürftig waren, wurden allmählich durch sogenannte argantische Lampen aus starkem englischen Blech ersetzt. Baum-, Raps- und Mohnöl, Wachs- und Unschlittkerzen dienten als Material. In den argantischen Lampen wurde kristallisiertes Öl gebrannt.

Noch immer wurde das ganze Jahr über ohne Sommerferien fortgespielt. Die hervorragenderen Künstler bedangen sich deshalb in der Regel kontraktlich einen zweimonatigen Urlaub aus. Die Osterwoche war die einzige regelmäßige Pause in den Vorstellungen. Das Konsistorium wachte mit wahren Argusaugen darüber, daß Festtags nicht gespielt werde, und wollte nicht einmal den Sonntag Trinitatis freigeben. Vom 8. April 1804 ab fanden nämlich regelmäßige Sonntagsvorstellungen statt; die Verfügung, daß man an diesem Tage nur Opern geben solle, wurde nicht streng durchgeführt. Häufig setzte man auch Schauspiele größeren Stils, namentlich Premieren solcher, dem Sonntagspublikum vor. Seit April 1804 wurde also viermal in der Woche gespielt, und zwar in der Regel Sonntags, Montags, Mittwochs und Freitags. Den Sommer über wurden die Mittwochsvorstellungen nach Ludwigsburg, später auch nach Monrepos verlegt. Der Monarch ließ sich hier gerne in Stuttgart noch nicht dargestellte Neuheiten vorführen, oder wurden die dort kurz vorher gegebenen Stücke in Ludwigsburg und Monrepos wiederholt. Gelegentlich, so während der Mainmesse den Fremden zulieb oder bei bedeutenden Gastspielen, vermehrte man auch die Zahl der wöchentlichen Aufführungen. Die im Oktober 1813 getroffene Anordnung, regelmäßig in der Woche fünfmal (täglich außer Mittwoch und Sonnabend) zu spielen, wurde jedoch, weil sie einen Rückgang der Abonnentenzahl zur Folge hatte, nach einem halben Jahre wieder aufgehoben. Das Monatsabonnement bestand aus 12, seit 1814 aus 16 Vorstellungen. Solche bei aufgehobenem Abonnement fanden ziemlich häufig statt. Die Aufführungen begannen um fünf Uhr und mußten vor acht Uhr beendigt sein, zu welcher Stunde der König tafelte. Da Stuttgart damals noch keine Straßenbeleuchtung hatte und sich niemand bei Dunkelheit ohne Laterne in der Stadt blicken lassen durfte, wurde das Heimleuchten zum förmlichen Gewerbe: vor dem Theater warteten Männer und Weiber scharenweise mit Leuchtapparaten, um sich zur Heimbegleitung engagieren zu lassen. Nach Schluß der Vorstellung wurde der Vorhang nochmals in die Höhe gezogen und die nächste Aufführung durch einen der Hauptdarsteller angekündigt. Doch ließ man seit Dezember 1804 den Theaterzettel auch an den Straßenecken anschlagen. Durch ihn wurden dem Publikum noch allerlei wissenswerte Dinge mitgeteilt. Nicht ohne Rührung liest man darauf, wie sogar ein bei einer Vorstellung der Zauberflöte liegen gebliebenes „Sacktuch mit einem violetten Lauf" dem Eigentümer zur Verfügung gestellt wird, und ähnliches mehr.

Die Opernaufführungen leitete Rudolf Zumsteeg bis an seinen am 27. Januar 1802 erfolgten Tod. Seine Konzertmeistersstelle erhielt nun der Klavizinist Ludwig Abeille, dem jedoch nicht zugleich auch die Leitung des Orchesters anvertraut wurde. 1811 ist er ganz aus dem Theaterverbande geschieden und Hoforganist geworden. Man dachte 1802 daran, den Italiener Poli, der im Ruhestande zu Ludwigsburg lebte, wieder Dienste tun zu lassen; der war jedoch klug genug, sich zu weigern. Nun versuchte man den Wiener Hofkapellmeister Joseph Weigl, den beliebten Komponisten, zu gewinnen, der

indessen von dem schon abgeschlossenen Vertrage wieder zurücktrat. Die Bewerbung eines anderen Wieners, Johann Nepomuk Hummels, wurde damals zurückgewiesen. Schließlich fiel die Wahl auf Kranz in Weimar, der im Frühjahr 1803 den Stuttgarter Kapellmeisterspoften antrat. Ein wackerer Mann, aber mittelmäßiger Künstler, ließ Kranz, schon ein Sechziger und kränklich, die nötige Energie zur Bewältigung seiner Aufgabe vermissen. Im Mai 1804 wurde ein eigener Chordirektor in der Person des Sängers Sutor angestellt, der im November 1801 als Bassist verpflichtet worden war, als solcher jedoch nichts Hervorragendes leistete. Durch Dekret vom 9. Januar 1808 wurde dieser tüchtige und vielseitige Musiker zum Konzertmeister befördert und hatte den Kapellmeister als Orchesterdirigent zu vertreten. 1817 nahm er seine Entlassung, nachdem seine Hoffnungen auf den Kapellmeisterspoften sich nicht erfüllt hatten. Das Jahr 1807 brachte eine weitere Vermehrung der Musikdirektion: Kranz, schwer leidend, tat keine Dienste mehr, wenn er auch noch eine Zeitlang offiziell als Kapellmeister figurierte. Als „erster Kapellmeister" wurde der bisherige Münchener Hofkapellmeister Franz Danzi (1763—1826), Mannheimer von Geburt, ein ausgezeichneter Musiker, gewonnen. Schon im April 1807 war der verdiente Biberacher Tonsetzer Justinus Heinrich Knecht zum Musikdirektor ernannt worden, obgleich die zum Gutachten aufgeforderten Sachverständigen übereinstimmend ihn zwar als Mann von Talent und vortrefflichen Theoretiker bezeichneten, ihm jedoch die wesentlichen Dirigenteneigenschaften, insbesondere Routine, absprachen; Knecht muß einflußreiche Fürsprecher bei Hof gehabt haben. Er brachte es in Stuttgart zu keiner ersprießlichen Tätigkeit und kehrte 1809 in den seiner Begabung angemesseneren Biberacher Wirkungskreis zurück. Er war beim Theater um so überflüssiger, als dort bereits im April 1808 ein erfahrener Orchesterdirektor, Müller aus Breslau, der zugleich Violine mitspielte, eingetreten war. Nach Jahresfrist nahm dessen Platz der Violinist Ris ein (bis 1818). Müller kam jedoch bald wieder als Instrumentaldirektor nach Stuttgart, während den Titel eines „ersten Instrumentaldirektors" der treffliche Violinist von Hampeln führte.


Konradin Kreutzer.

Im Juni 1812 verließ Danzi sein Stuttgarter Engagement, um als Hofkapellmeister nach Karlsruhe überzusiedeln. Sein Nachfolger wurde Konradin Kreutzer (1780—1849), der seit 1810 wiederholt Stuttgart besucht und auf dem Klavier wie auf dem von dem Mechaniker Franz Leppich erfundenen Pannelodikon konzertiert hatte. Im Frühjahr 1812 durfte er seine zwei neuen Opern „Feodore" und „Konradin" persönlich dirigieren, und unmittelbar nach Danzis Abgang erhielt er seine Ernennung zum württ-

tembergischen Hofkapellmeister. Er führte mancherlei Verbesserungen ein. Die rege Tätigkeit und Tatkraft, die er anfangs entfaltete, hielt jedoch nicht lange an; allerhand Schwierigkeiten und Ränke scheinen ihm sein Amt allmählich verleidet zu haben, und da der liebenswürdige Meister nicht der Mann des rücksichtslosen Durchgreifens war, zog er vor, am 29. Juli 1816 unter dem Vorwand, daß das Stuttgarter Klima der Gesundheit seiner Frau nicht zuträglich sei, seine Entlassung einzureichen, die ihm ohne weiteres erteilt wurde. Johann Nepomuk Hummel aus Wien bewarb sich abermals um den erledigten Posten, und diesmal mit Erfolg. Am 16. September 1816 vollzog König Friedrich — sechs Wochen vor seinem Tode — Hummels Ernennung zum Hofkapellmeister.

Das Orchester erreichte in den Jahren 1801 und 1802 mit etwa 30 Musikern seinen Tiefstand. Seine Leistungsfähigkeit wurde noch dadurch herabgemindert, daß die Streichinstrumente im Verhältnis zu den Blasinstrumenten zu schwach besetzt waren. Weiter wurde es geschwächt, sobald einzelne Mitglieder auf der Bühne beschäftigt waren. Andere waren zugleich Hautboisten beim Militär und dort nicht immer abkömmlich. Seit 1802 vollzog sich die langsame Erneuerung und Verstärkung des Orchesters. Im Oktober 1806 wurde eine Vermehrung um sechs Musiker genehmigt und damit die Normalzahl von 40 erreicht. 1814 setzte Kapellmeister Kreutzer durch, daß künftig die Violine mit 16 statt mit 12 Mann besetzt sein solle. Allmählich traten zu dem Stamm tüchtiger Kräfte, die noch aus der Zeit Herzog Karls vorhanden waren, mehrere neue von Ruf, so die schon erwähnten Violinisten von Hampeln, Müller und Ris, ferner Malté, die Violoncellisten Graff, später Nikolaus Kraft und Rohde, der Fagottist Romberg, der Flötenspieler G. Krüger, der Klarinettist Reinhard, seit 1. Februar 1815 die vorzüglichen Waldhornbläser Gottfried und Michael Schunke, zwei Brüder. Auch der Chor, in dem mitunter Schulprovisoren mitwirkten, besserte sich unter Sutors Leitung. Im Jahre 1812 bemühte sich Kreutzer um seine Vermehrung. Damals bestand der regelmäßige Männerchor nur aus je sechs Tenoristen und Bassisten, und von den ersteren hatten überdies zwei nicht selten Solorollen zu übernehmen. Wenigstens wurde die Einstellung von fünf neuen Choristen bewilligt. Die Musiker wie die Chorsänger (und als solcher galt, wer nicht über 500 Gulden Gehalt hatte) mußten bei Hof Uniform tragen.

Die Opernregie hatte seit Hallers Tod Weberling, der im Frühjahr 1804 dieses Amt niederlegte. Der Schauspielregisseur Pauli übernahm nun die ganze Regie. Da jedoch diese Last für ein Paar Schultern zu groß war, wurde im Februar 1805 in der Person des Bassisten Josef Fischer wieder ein besonderer Opernregisseur angestellt. Er amtete drei Jahre lang. Nach seinem Abgang erhielt der Schauspieler Schwarz die Inszenierung der größeren, der Tenorist Krebs provisorisch die der kleineren Opern übertragen. Aber schon im August 1808 ging die Gesamtregie auf Miedke über, der im Bereiche der Oper an Krebs einen Gehilfen hatte.

Mehr und mehr traten die in der Karlsschule und École des demoiselles ausgebildeten Künstler und Künstlerinnen in den Hintergrund und machten den auswärts angeworbenen Platz. Ein Teil ging mit Tod ab, so 1801 Julie Kaufmann; die anderen mußten sich daran genügen lassen, untergeordnete Rollen zu spielen und als Hilfskräfte zu dienen. Der einzige von der alten Garde, der sich in der neuen Zeit zu behaupten wußte, war Weberling. Ein festgefügtes Ensemble war der Hauptvorzug jenes Schauspielergeschlechts gewesen, das eine ganz gleichmäßige Ausbildung und Spielweise hatte. Jetzt kostete es jahrelange Arbeit, die aus allen Himmelsrichtungen zusammengeworbenen Kräfte zu einem halbwegs einheitlichen Körper zu verschmelzen. Auch bereitete der Ersatz mancherlei Schwierigkeiten; Agenturen gab es noch nicht, und man war auf gelegentliche Empfehlungen und private Erkundigungen angewiesen. Im Jahre 1806 ließ die Oberintendanz sogar durch ein Avertissement im „Freimütigen" zu Bewerbungen um Gastrollen und Engagements auffordern, und sie gewann auf diesem Wege wirklich eine so tüchtige Kraft wie Josef Lembert. Auch sonst wurden mitunter Künstler durch Vermittlung von Zeitungsannoncen gesucht und gefunden. Probegastspiele gingen der Anstellung in der Regel voraus, aber sie waren kostspielig; meist mußte außer den Reisekosten eine Benefizvorstellung dafür gewährt werden. Häufig blieben die Schauspieler sofort da, wenn sie gefallen hatten; Reklamationen wegen Vertragsbruchs kamen darum nicht selten vor. Langsam setzte sich die Trennung zwischen Oper und Schauspiel durch. Die hervorragenderen Kräfte wurden tatsächlich meist nur für eine Kunstgattung in Anspruch genommen, wenn auch die Kontrakte sie zur Mitwirkung in allen Vorstellungen verpflichteten. Beim Engagement wie bei der Rollenverteilung fiel körperliche Schönheit stark ins Gewicht.

Neben Krebs, von diesem freundschaftlich gefördert, sang Johann Nepomuk Schelble (1789—1837), aus dem badischen Städtchen Hüfingen gebürtig, von 1808 bis 1814 erste Tenorpartien. Seine Stimmittel waren ebenso vorzüglich wie seine Gesangstechnik; aber sein hölzernes Spiel beeinträchtigte seine Bühnenerfolge. Sein Ruf datiert hauptsächlich aus seiner letzten Lebensperiode, während der er in Frankfurt a. M. als Gesangslehrer und als Dirigent des von ihm begründeten Cäcilienvereins Ansehen genoß. Schelble wurde 1814 in Stuttgart entbehrlich, weil der auf Kosten des Hoftheaters ausgebildete Franz Löhle (1792—1837) aus Wiesensteig in große Rollen hineingewachsen war. Im November 1816 ließ sich dieser ausgezeichnete Künstler in Hannover engagieren, kehrte aber am 1. März 1818 noch einmal für ein Jahr nach Stuttgart zurück und ging dann für immer an das Münchener Hoftheater, worüber die Stuttgarter Intendanz mit ihm prozessierte. Daneben war meist noch ein weiterer Tenorist, so 1810/11 der treffliche Berger, 1813/14 Schiele, für seriöse Rollen engagiert. Der Bedarf war damals ein größerer; denn ein Teil der heute von Baritonisten gesungenen Partien fiel dem Tenor zu. Tenorbuffo war seit Herbst 1804 der brauchbare Karl Leibnitz, zugleich Chorführer. Besonders wichtig war

damals der erste Baß, weil er, solange es noch keine besonderen Baritonisten gab, zugleich die Baritonpartien bewältigen mußte, soweit sie nicht von Tenoristen gesungen wurden. Seit 1801 versah den Posten der oben erwähnte Sutor, der 1805 in dem Opernregisseur Josef Fischer (1780—1862) aus Wien einen überlegenen Kollegen erhielt. Dieser war der Sohn jenes gefeierten Bassisten Ludwig Fischer, für den Mozart seinen Osmin und Sarastro geschrieben hat. Der jüngere Fischer, gleichfalls einer der besten damaligen Bassisten und zugleich ein gewandter Darsteller, verließ 1808 Stuttgart und wurde durch Goßler, dieser wieder durch den aus Leipzig gebürtigen Wilhelm Häser (1781—1867) ersetzt. Häser, ein hochgebildeter und auch literarisch tätiger Künstler, kam im Sommer 1813 nach Stuttgart, nachdem er vorher in Leipzig, Prag, Breslau und Wien engagiert gewesen war, und leistete der dortigen Bühne drei Jahrzehnte lang hervorragende Dienste, bis er am 1. April 1844 in den Ruhestand trat. Er verfügte über eine ungewöhnlich biegsame, metallreiche Stimme und eine vollendete, in der altitalienischen Schule erworbene Technik; seine Koloraturfertigkeit, namentlich seine Triller erregten allgemeine Bewunderung. Nicht weniger gefielen seine vorteilhafte Erscheinung, sein sicheres Auftreten und sein vornehmes Spiel. Glanzrollen von Häser waren der Seneschall in „Johann von Paris“ und Don Juan. Doch sang er abwechselnd auch den Leporello und schreckte vor den tiefsten Baßrollen, wie Sarastro, nicht zurück. Auch im Schauspiel stellte er seinen Mann; z. B. war er langjähriger Vertreter des Stauffacher im „Wilhelm Tell“. Neben Häser sangen der von 1808 bis 1816 dem Verbande des Hoftheaters angehörige Schauspieler Gehlhaar, ferner bis 1815 Georg Fürst und dann dessen Nachfolger Zeltner größere Baßpartien. Die Baßbufforollen wurden von den Komikern und Chargenspielern vertreten, bis 1812 hauptsächlich von Weberling, neben und nach diesem von Vinzens, Rohde, Döbbelin, Hunnius, Brock, Metzner.


Wilhelm Häser.

Primadonna war noch bis 1803 Christine Gley; daß sie mit ihrem Gatten unter Kontraktbruch an das Hamburger Theater ging, bedeutete für die Stuttgarter Bühne einen nicht so leicht ersetzlichen Verlust. Von Dezember 1803 bis Herbst 1811 sang die koloraturfertige Charlotte Böheim, die den Violoncellisten Graff heiratete, erste Sopranpartien. Von 1802 bis 1805 gab die

Schauspielerin Vohs die Opernsoubretten. Die hoffnungsvolle Charlotte Miedke, die im Februar 1805 mit ihrem Gatten aus Nürnberg kam, starb schon am 22. Oktober 1806. Frau Elisa Müller, die Gattin des Orchesterdirektors, wurde gleichzeitig mit diesem im Frühjahr 1808 engagiert, blieb vorläufig nur ein Jahr, kehrte aber Anfang 1812 zurück und füllte — gemeinsam mit der Mayer-Lembert — das erste Sopranfach tüchtig aus. Das Rezitativ soll ihre Spezialität gewesen sein. Seit Herbst 1807 war als beliebte Soubrette Danzis Schülerin Margarete (Gretchen) Lang, angestellt: eine mollige Münchnerin, deren neckische Persönlichkeit auf Karl Maria von Weber während seines Stuttgarter Aufenthalts einen unwiderstehlichen Zauber ausübte. Nur kurze Zeit erfreute die junge, schöne und talentvolle Auguste Aschenbrenner, eine Adoptivtochter der Stuttgarter Schauspielerin, das Publikum, das sie schon in Kinderrollen entzückt hatte, durch ihre Wiedergabe der Zerline im Don Juan, des Blondchen in der Entführung und ähnlicher Rollen. Sie gelangte später als Frau Krüger in Hamburg und Darmstadt zu Berühmtheit. Im Frühjahr 1811 verließ sie Stuttgart. Ihre Nachfolgerin wurde Fräulein Viktorine Weyrauch, an deren Stelle bald Fräulein Nanette Beck trat. Zu einer vorzüglichen Kraft entwickelte sich die in ihrer Vaterstadt Stuttgart ausgebildete und seit Frühjahr 1808 engagierte Wilhelmine Mayer, Tochter eines Hofmusikers, seit Herbst 1813 Frau Lembert. Die junge Künstlerin machte sich bald unentbehrlich. Von fremden Bühnen viel umworben, gastierte sie im Spätjahr 1817 am Wiener Hoftheater und nahm dort mit ihrem Gatten ein Engagement an; im Januar 1818 erhielten beide die Lösung ihres lebenslänglichen Stuttgarter Kontrakts. Im Sommer 1816 ließ König Friedrich noch eine weitere Primadonna engagieren, die Kammersängerin Therese Fischer-Vernier, Josef Fischers Schwester, vom Berliner Nationaltheater. Ihr Gesang war nach Kreutzers Urteil zwar sehr kunstvoll, aber kalt, ihre Stimme im Abnehmen begriffen, ihr Spiel steif. Gleichzeitig wurde statt Nanette Beck als jugendliche Sängerin Fräulein Auguste Beck vom Mannheimer Theater angestellt. Der übliche zweimonatige Sommerurlaub der ersten Kräfte bedingte eben ein größeres Personal. Eine namhafte Altistin besaß die Stuttgarter Bühne damals nicht; die Vertreterinnen der Mütterrollen im Schauspiel hatten zugleich auch das Altfach in der Oper zu versehen.



Wilhelmine Mayer-Lembert.

Im Schauspiel führte Pauli bis 1807 die Regie, dann Schwarz und seit August 1808 Miedke, an dessen Stelle 1815 Eßlair trat. Das darstellende Personal wurde unter König Friedrich einer gründlichen Erneuerung unterzogen. Der Zahl nach reichte es für die figurenreichsten Stücke aus, zumal da nach Bedarf ein Teil der Opernkräfte herangezogen wurde. Es befand sich eine Anzahl Künstler darunter, die jeder ersten Bühne zur Zierde gereichten. Im März 1802 kam Heinrich Vohs aus Weimar, von dessen Wirksamkeit als Theaterdirektor schon die Rede gewesen ist. Er beherrschte den Schillerschen Jambenstil vollkommen und errang als feuriger Vertreter von Rollen in der Art des Max Piccolomini allgemeinen Beifall. Er wurde für die Stuttgarter Bühne um so wertvoller, als der Heldendarsteller Gley, der auf gütlichem Wege die Lösung seines lebenslänglichen Kontraktes nicht erlangen konnte, 1803 nach Hamburg entwich. Für den allzu früh verstorbenen Vohs wurde im September 1804 Friedrich Reil aus Wien engagiert, der bis Januar 1808 in Stuttgart blieb. Er ragte über ein anständiges Mittelmaß nicht hinaus und eignete sich überdies mehr für das gesetzte Fach. So stellte man 1805 gleich zwei weitere Heldendarsteller ein, da sich auch Vinzens mehr und mehr auf das komische Fach beschränkte: Karl Miedke und Friedrich Cordemann. Letzterer, der die klassische Weimarer Schule unter Goethe und Schiller durchgemacht hatte, enttäuschte und schied nach zwei Jahren wieder aus dem Verbande des Hoftheaters. Miedke, ein tüchtiger und fleißiger Künstler, diente diesem lebenslänglich, zuerst als Held, dann als Heldenvater. Im Januar 1807 wurde der jugendliche Held und Liebhaber Josef Lembert (eigentlich Wenzel Tremler, 1779—1851) aus Prag, bisher Mitglied des Dresdener Hoftheaters, an die Stuttgarter Bühne gefesselt. Talentvoll, bei König Friedrich beliebt, aber launenhaft und reizbar, machte er seinen Vorgesetzten das Leben sauer. Im November 1807 wurde ein weiterer Liebhaber verpflichtet: Wilhelm Hartmann, der dem Publikum sehr gefiel und sich später sogar an Rollen von dem



Karl Miedke (Karikatur).

Gewicht eines Don Carlos wagte. Auch das ältere Fach war trefflich besetzt. Seit Mai 1809 wirkte darin namentlich neben Pauli mit großem Glück der aus Breslau berufene Karl Schwarz (1768—1838), zugleich Regisseur, der, von Lembert weggeärgert, im Juli 1813 nach Wien an das Burgtheater weiterzog; auch sein Töchterchen Julie hatte in Kinderrollen ein anmutiges Talent entfaltet. Im Herbst 1809 kam Reinhard von Frankfurt a. M., der in scharfen Charakterrollen anfangs Ausgezeichnetes leistete, aber im Sommer 1813 wegen überreizter Nerven entlassen werden mußte. Ludwig Devrient hatte sich an Reinhards Stelle bereits nach Stuttgart engagieren lassen, machte aber den Vertrag wieder rückgängig.

Im Januar 1815 trat der glänzendste Heldenspieler, den die Stuttgarter Bühne je ihr eigen genannt hat, Ferdinand Eßlair (1772—1840), in das Ensemble ein. Zu Essegg in Slavonien geboren, hatte er sich 1795 der Bühne zugewandt. 1798 fand er in Prag Anstellung, ließ sich 1800 von Haselmaier anwerben, der ihn für sein Augsburger Unternehmen, nicht für das Stuttgarter, verwendete. Doch stellte er sich dem dortigen Publikum im April 1800 als Gast zum ersten Male vor. Von 1801 bis 1806 war er in Nürnberg engagiert. Im Sommer 1807 gastierte er abermals in Stuttgart, zugleich mit seiner zweiten Frau, der Schauspielerin Elise Müller. Allerlei Irrungen verhinderten, daß schon damals Eßlairs Beziehungen zur Stuttgarter Bühne dauernd wurden. Er verbrachte die nächsten Jahre an dem Hoftheater zu Mannheim und Karlsruhe. Seit Ifflands Tod galt er für den ersten deutschen Schauspieler. Die vornehmsten deutschen Kunstanstalten, vor allem die Berliner, begehrten ihn. Aber es zog ihn nach Stuttgart. Im Januar 1815 traten die Eßlairschen Eheleute dort in einer Reihe ihrer besten Rollen auf, er unter anderem als Theseus, Wallenstein, Tell, Don Manuel, sie als Phädra, Fürstin Isabella usw. Mitte Januar kam mit dem Paare ein lebenslänglicher Vertrag zustande, der ihm neben sonstigen Vorteilen eine gemeinsame Jahresgage von 4000 Gulden zusicherte. Die sechs Jahre, die Eßlair dem Stuttgarter Theater angehörte, fielen mit des Künstlers Blütezeit zusammen. Er hatte die volle künstlerische Herrschaft über seine glänzenden natürlichen Mittel erlangt, in deren unvermindertem Besitze er noch schwelgte. Eine überragend hohe, dabei doch geschmeidige Gestalt, regelmäßige Gesichtszüge mit beredten blauen



Eßlair als Wallenstein.



Augen, ein mächtiges, überaus modulationsfähiges und sympathisches Organ prädestinierten ihn zum Darsteller von Helden. Er war des höchsten tragischen Pathos fähig und brachte erschütternde Wirkungen hervor. Eßlair hatte eine hohe und edle Kunstauffassung und stimmte Sprache und Gebärden durchaus auf den idealen Ausdruck, blieb aber — damals wenigstens — von seinem glücklichen Naturell geleitet, einfach und wahr. Er arbeitete und feilte an seinen Rollen ohne Unterlaß und machte sich die Winke der Kritik zunutze, was freilich nicht immer zum besten ausschlug. So kam es, daß er dieselben Figuren im einzelnen immer wieder umgestaltete und ihnen eine oftmals wechselnde Verkörperung verlieh. Später klügelte er vollends zu viel und wurde unter dem Einfluß der Rhetorik des Théâtre français, das er in Paris wiederholt besuchte, manieriert. Wie ernst er es aber mit seiner Kunst genommen hat, beweist seine Weigerung, zu der von König Friedrich gewünschten Aufführung des Stücks „Der Hund des Aubry", durch das ja Goethes Rücktritt von der Leitung des Weimarer Theaters veranlaßt worden ist, seine Beihilfe zu leihen. Er soll dem Monarchen erklärt haben, er könne in seiner Kunst mit den Leistungen eines Pudels nicht wetteifern, und recht behalten haben. Eßlair war ausdrücklich für Helden-, Charakter-, Anstands- und edle Väterrollen engagiert. Er zog den Kreis seiner künstlerischen Aufgaben sehr weit und band sich an kein bestimmtes Fach. Imponierte er in Schillerschen und ähnlichen Heldenpartien ganz besonders, so gab er doch auch mit gleichem Erfolg einen König Lear, Götz von Berlichingen oder weisen Nathan und sogar scharfe Charakterrollen wie den Präsidenten in „Kabale und Liebe" oder König Philipp in „Don Carlos". Nicht minder tat er sich im bürgerlichen Schauspiel und Rührstück hervor, und gelegentlich nahm er sich kleiner Episodenfiguren, wie des Kammerdieners in „Kabale und Liebe", an, die er zu feinsten Kabinettsstücken ausarbeitete.



Mevius als Karl Ruf
in der „Schachmaschine".

Im Juli 1815 stellte sich Mevius aus Wien ein und fand Engagement. Der ehemalige Offizier machte als jugendlicher Liebhaber und Bonvivant eine elegante Figur. Lembert mochte sich entbehrlich fühlen, und da er mit dem von ihm beneideten Eßlair, zumal dem Regisseur, unabläßige Zusammenstöße hatte, zog er vor, im Herbst 1817 nach Wien überzusiedeln. Neben Weberling und Vinzens wurde im

August 1807 Matthias Rohde (1782—1838) aus Kassel als Komiker engagiert; König Friedrich soll sich selbst nach Eßlingen, wo Rohde damals spielte, begeben, ihn dort gesehen und für seine Bühne verpflichtet haben. Er zog 1811 weiter, wurde aber im Oktober 1816 von neuem und auf immer für Stuttgart gewonnen. Im Leben ein Melancholiker, wirkte er auf den Brettern durch seinen echten, ungezwungenen Humor unwiderstehlich. Von 1811 bis 1813 ersetzte ihn Karl Döbbelin, bisher Direktor einer wandernden Schauspielertruppe, dann Hunnius, nach diesem Brock. Als Vertreter von Chargen- und Episodenrollen, die unter König Friedrich teils neben-, teils nacheinander wirkten, seien noch der schon seit 1789 angestellte Schlooz, Rehle, Roland, Leibnitz, Gehlhaar, Hanisch, Jost, Blumauer, Mercy, Hölzl, Metzner erwähnt. Im Frühjahr 1816 wurde Eduard Gnauth (1788—1859) aus Dresden, bis dahin Mitglied des Nürnberger Nationaltheaters, auf Eßlairs Empfehlung berufen. Obgleich er jeder feineren Bildung entbehrte und nicht einmal rechtschreiben konnte, leistete er doch, aus der Fülle eines temperamentvollen Naturells schöpfend, im ersten Charakterfache, mehr noch als im ernsten im komischen, jahrzehntelang Ausgezeichnetes und glänzte namentlich in der Darstellung von Intriganten und hinterlistigen Charakteren, wie des Wirts in „Minna von Barnhelm“ oder des Patriarchen in „Nathan der Weise“. Am wenigsten gelang es ihm, den Ton des vornehmen Lebemanns zu treffen.



Matthias Rohde als Peter im „Kapellmeister von Venedig“.

Als Ende 1801 der Hof das Theater in seine eigene Verwaltung zurücknahm, waren an Schauspielerinnen, die auch noch für die folgenden Jahre Bedeutung behielten, vorhanden die Heroine Aschenbrenner, Charlotte Ziegler, nachmalige Fossetta, für das muntere, Karoline Gauß für das gesetzte Fach (bis 1812) und die Tänzerin Frau Pauli, die auch im Schauspiel mannigfach verwendbar war. Im März 1802 trat gleichzeitig mit ihrem Gatten die bildschöne Friederike Vohs, geborene Porth, ein, die in Weimar zuerst die Schillersche



Gnauth als Krispin Kakadu in den „Schwestern von Prag".

Maria Stuart und Goethesche Iphigenie verkörpert hatte. Mehr durch ihre natürlichen Reize als durch hervorragende Geisteskraft wirkend, kam sie nur schwer gegen die Aschenbrenner auf, obgleich sie begeisterte Anhänger besaß. Sie blieb nach dem Tode ihres Mannes noch bis Mai 1805 in Stuttgart. Später wurde sie als Frau Werdy ein einflußreiches Mitglied der Dresdener Hofbühne. Meteorhaft zog am Stuttgarter Theaterhimmel die liebenswürdige Sophie Bulla (1783—1842) vorüber, die von 1802/03 mit ihrer Mutter der Hofbühne angehörte. Die beiden Damen wurden dann an das Wiener Hofburgtheater engagiert, zu dessen beliebtesten Mitgliedern Sophie als Frau Koberwein vier Jahrzehnte lang zählte. 1804 kam mit ihrem Gatten aus Hannover die wackere Christine Leibnitz, die anfangs Heldinnen spielte, während Frau Aschenbrenner ins ältere Fach überging. Fräulein Gauß, die Tochter von Karoline Gauß, seit 1806 engagiert, gefiel als jugendliche Liebhaberin im bürgerlichen Schauspiel und Lustspiel; sie verheiratete sich mit ihrem Kollegen Wilhelm Hartmann. Eine sympathische Vertreterin sentimentaler Liebhaberinnen, namentlich in Schillerschen und andern klassischen Stücken, wurde im September 1808 an Frau Ludovika Gehlhaar vom Breslauer Theater gewonnen. Das Ehepaar Gehlhaar ließ sich im Sommer 1816 an die Bremer Bühne fesseln, weil man ihr Töchterchen, das schon häufig als Elevin in kleinen Rollen erfolgreich aufgetreten war,



Friederike Vohs.

in Stuttgart nicht engagieren wollte. Als weitere Liebhaberin, die sich hauptsächlich in munteren Rollen vorzüglich bewährte, wurde im Juni 1809 Fräulein Josefine Marconi angeworben. Im Febrnar 1814 trat ihr für denselben Rollenkreis Wilhelmine Miedke, geborene Aschenbrenner, die zweite Frau Karl Miedtes, zur Seite. Die Jannar 1815 gleichzeitig mit ihrem Gatten verpflichtete Frau Elise Eßlair spielte Heldinnen und Heldenmütter, ohne sich über ein anständiges Mittelmaß zu erheben. Von weit größerer Bedeutung wurde Auguste Brede (1786—1859) für das Stuttgarter Schauspielensemble. Sie trat in dasselbe im September 1815 ein, nachdem sie im Sommer 1814, damals Mitglied des Prager Theaters, mit großem Erfolge gastiert hatte, und bezog eine Gage von 3200 Gulden. Sie beherrschte ein sehr weites Gebiet, das von der Orsina in „Emilia Galotti", ihrer Glanzrolle, bis zur Franziska in „Minna von Barnhelm" reichte. Ihr elegantes Anftreten befähigte sie auch für das Fach der Salondame. Zu einer üppigen Erscheinung und glücklichen Naturanlagen gesellte sich Intelligenz, so daß sie sich mit Recht allgemeiner Beliebtheit erfreute.



Josefine Marconi.

Das Ballett wurde als selbständiger Kunstzweig durch Dekret vom 25. April 1803 aufgehoben. Einige Mitglieder, die zugleich im Schauspiel mitgewirkt hatten, teilte man fortan ganz diesem zu. Vier Paare von Tänzern und Tänzerinnen mit Jobst an der Spitze wurden beibehalten, um die in die Vorstellungen verflochtenen Tänze auszuführen und sonst Statistendienste zu tun. Vom Rest wurden zehn Personen pensioniert, zwei entlassen. Der Hoftanzmeister Jobst trat 1815 in Ruhestand, nachdem er in den letzten Jahren nur noch die Anführung der Aufzüge in großen Stücken besorgt hatte. Doch lag

Auguste Brede.

allen ehemaligen Ballettmitgliedern die Verpflichtung ob, den Zöglingen des Kunstinstituts im Waisenhause unentgeltlichen Tanzunterricht zu erteilen. Diese durften seit 1815 gelegentlich auf den Brettern zeigen, was sie gelernt hatten, und so kam, allerdings nur in bescheidenen Grenzen, wieder ein Ballett auf. Im Fühjahr 1816 wurde zur Leitung der Hoftanzmeister Petit aus Paris berufen.

Mit dem soeben erwähnten Institute wurde die Absicht verfolgt, einen Nachwuchs an einheimischen Kräften für Orchester und Bühne zu erziehen. Schon seit 1805 erwog man den Plan. Im Jahre 1809 erhielt er greifbare Gestalt; man trug jedoch noch Bedenken, die Waisenkinder für solche Zwecke zu verwenden. Das Konsistorium ließ sich aber gewinnen, und sein Vertreter übernahm die besondere Fürsorge für den wissenschaftlichen Unterricht der Zöglinge. Ein königliches Dekret vom 31. Dezember 1811 rief die an das Waisenhaus angegliederte Anstalt ins Leben. Die Aufnahme in diese war von seiten der kleinbürgerlichen Kreise der Hauptstadt sehr begehrt. Die Eltern hatten die Wahl, die Kinder entweder ganz in das Waisenhaus zu geben oder zu Hause zu behalten und nur den Unterricht am Musikinstitut nehmen zu lassen. Die überwiegende Mehrzahl entschied sich für die erstere Möglichkeit; die Zahl der Externen, unter denen sich zwei Töchter der Hofschauspielerin Fossetta befanden, blieb stets beschränkt. Ein Revers verpflichtete die Zöglinge, nach Vollendung ihrer Ausbildung mindestens acht Jahre lang in württembergischen Diensten zu bleiben; das war eine billige Gegenleistung für die unentgeltlich genossene Ausbildung, und überdies bestand man — im Gegensatz zur Karl Eugenschen Epoche — keineswegs streng auf jenem Scheine. Die Kinder erhielten auch eine gute allgemeine Bildung und waren vor den übrigen Insassen des Waisenhauses durch bessere Verpflegung bevorzugt. Im Durchschnitt zählte das Musikinstitut etwa 50 Knaben und 20 Mädchen. Jene waren zum größten Teil für Instrumentalmusik, zum kleineren für Gesang und Rezitation, die Mädchen für die beiden letzteren Fächer bestimmt. Die besten Kräfte des Hoftheaters erteilten nach der Pestalozzischen Methode den Unterricht; ja seit März 1815 wurden die dort neu angestellten Personen, dies unentgeltlich zu tun, kontraktlich verpflichtet. Das Musikkomitee bestand aus dem Kapellmeister Danzi, bzw. Kreutzer, dem Instrumentaldirektor von Hampeln und dem Hofsänger Krebs. In der Deklamation lehrten Blumauer und Frau Leibnitz, später Eßlair und Frau Brede. Prüfungskonzerte und ganze Theatervorstellungen auf einer kleinen Probebühne, wobei gelegentlich der König selbst zuhörte, gaben von den künstlerischen Fortschritten der Zöglinge Kunde. Seit 1813 wirkten die Gesangsschüler bei großen Opern im Chore mit und seit 1815 wurden einzelne besonders begabte Zöglinge mit kleinen Rollen betraut, namentlich die Sängerinnen Mathilde Löw und Ott mit Soubrettenpartien. Am 30. August 1816 ließ sich der jugendliche Bassist Gustav Pezold (1800—1868) aus Möhringen (bei Stuttgart) mit seiner gewaltigen und umfangreichen Stimme zum ersten Male vor der Öffent-

lichkeit hören und errang als Papageno einen durchschlagenden Erfolg. Am Tanzunterricht mußten alle Zöglinge des Instituts teilnehmen. Bald aber sonderte der Schauspieler Jost, der diesen Zweig unter sich hatte, eine kleine Anzahl tauglicher Knaben und Mädchen aus, um sie ganz für das Ballett auszubilden. Am 29. Januar 1815 brachte er mit ihnen im Hoftheater zum ersten Male eine idyllische Pantomime, „Der Triumph der Liebe“, zur Darstellung. Seit Anfang 1816 spielten Musikschüler auch im Orchester mit; sie hatten namentlich die Zwischenaktsmusik in Schauspielen auszuführen. Im Frühjahr 1818 löste man die Anstalt auf. Zwölf männliche und sieben weibliche Mitglieder wurden beim Theater engagiert, die übrigen, 19 junge Männer und sechs Mädchen, ohne Anstellung entlassen. Ein Teil von jenen fand bei den württembergischen Militärkapellen Unterkunft. Von den in den Theaterverband Aufgenommenen leisteten manche der Bühne wertvolle Dienste, vor allem Pezold, ferner der Bassist Jakob Friedrich Kunz, der Schauspieler Christian Friedrich Braun, die Altistin Göppel, die Schauspielerin Schiedinger und die Soubrette Rosa Ettmaier, von denen diese ihres Lehrmeisters Eßlairs dritte Gattin wurde und jene sich mit Mevius verheiratete, und als jüngste Luise Ritter (1805—1892), nachmalige Frau Schmidt, ein Ludwigsburger Kind, die ein dreiviertel Jahrhundert lang zu mehreren Zuschauergenerationen an ein und derselben Kunststätte die herzlichsten Beziehungen unterhalten hat.



Gustav Pezold.

Auch anregende Gastspiele auswärtiger Berühmtheiten fanden häufig statt. Demoiselle Schmalz, die ausgezeichnete Berliner Kammersängerin, sang zum ersten Male im Juni 1805 auf der Stuttgarter Bühne und wiederholte in den beiden folgenden Jahren ihren Besuch für eine Reihe von Monaten. Im Sommer 1810 und 1811 ließ sich die gefeierte Anna Milder-Hauptmann bewundern, deren einfacher, seelenvoller, echtdeutscher Gesang auf das „an die geschmücktere italienische Schule gewöhnte Publikum“ wie eine Offenbarung wirkte. Der König bot ihr sogar ein lebenslängliches Engagement mit 5000 Gulden Gage und Freiwohnung an, falls es ihr gelingen sollte, sich in Wien freizumachen, was jedoch nicht der Fall war. Im September 1811 folgten Gast-

darstellungen der Frau Schönberger-Marconi aus Wien, einer Schwester der Hofschauspielerin Marconi, die mit ihrer phänomenalen Altstimme Tenorpartien zu hinreißender Wirkung brachte. Im Sommer 1816 stellte sich der hervorragende Tenorist Gerstäcker in seinen Hauptrollen vor; der König wollte ihn engagieren. Am 24. Oktober 1816 gab die Catalani auf eine Einladung des Monarchen ein Konzert im Hoftheater und entfesselte Stürme der Begeisterung; sechs Tage nach diesem seltenen Kunstgenusse war König Friedrich, der wohl damals zum letzten Male sein Theater besucht hatte, eine Leiche. Im Schauspiel gastierten ebenfalls zahlreiche Sterne fremder Bühnen. Von Ifflands zweimaliger Anwesenheit in Stuttgart ist schon die Rede gewesen. Im August 1802 stellte sich die Jagemann aus Weimar als Schauspielerin wie Sängerin vor. Ganz Stuttgart war jedoch noch von Ifflands Ruhm erfüllt, so daß die Künstlerin sich mit kalter Anerkennung begnügen mußte. Einen viel tieferen Eindruck machte Friederike Unzelmann aus Berlin, die im Juni 1803 sich einfand. Im Januar 1805 zeigte ihr Kollege und nachmaliger Gatte Bethmann als Mortimer, Don Cesar usw., im Dezember desselben Jahres der Wiener Hofburgschauspieler Joh. Philipp Klingmann als Hamlet und in anderen Rollen seine Kunst. Wiederholt (1808 und 1814) gelangte auch Elise Bürger, geb. Hahn, „das Schwabenmädchen", auf ihren Wanderfahrten nach Stuttgart und legte vor ihren Landsleuten Proben ihrer freilich nicht eben überwältigenden Leistungen im Heroinenfach ab. Sie brachte auch eine selbstverfaßte ländlich Szene „Die schwäbische Bäuerin" mit. Im Sommer 1808 gab eine andere, berühmte Heldendarstellerin, Frau Henriette Meyer-Hendel, die einst in Berlin bei der Erstaufführung der „Jungfrau von Orleans" diese heißumstrittene Rolle der Unzelmann entrissen hatte, in Stuttgart Gastrollen. Im Dezember 1808 und Januar 1809 stellte sich der bekannte Theatermann und Bühnendichter Franz von Holbein von der Wiener Hofburg als Schauspieler und Sänger vor. Er sollte in dieser Eigenschaft und gleichzeitig als Hof- und Theaterdichter für Stuttgart verpflichtet werden, ließ sich aber, unstät wie er war, schließlich doch nicht fesseln. Gelegentlich fanden auch Ensemblegastspiele statt; so wurden im Mai 1806 französische Pantomimen aufgeführt.

Der äußere Rahmen, in den die Vorstellungen gesetzt wurden, nahm von Jahr zu Jahr an Pracht zu. Große Aufzüge, in denen Massen von Soldaten zu Fuß und Pferd auftraten, gab es namentlich in den Opern. Auch die Tiere der Königlichen Menagerie wurden herangezogen, so Dromedare in Salieris „Palmira", Kamele in Ritters „Salomo". Das Ludwigsburger Arsenal mußte Schießwaffen und Rüstzeug liefern. Dennoch sollte gerade an Dekorationen, Requisiten und Kostümen möglichst gespart werden, und so war die Aufgabe des technischen Personals nichts weniger als leicht. Als Theatermaler war noch Viktor Heideloff, als Maschinenmeister Baßmann aus Herzog Karls Zeit vorhanden. Im Frühjahr 1808 wurde Hölzel aus Mannheim als

weiterer Maschinist angestellt. Er erhielt bald auch das Dekorationswesen zugeteilt, da Heideloff seiner schwachen Augen wegen nichts mehr leisten konnte; auch warf man letzterem übermäßig hohe Preisansätze für die gelieferten Dekorationen vor. Hölzel war jedoch den Anforderungen nicht voll gewachsen, und so übernahm 1811 der tüchtige Johann Putz das Amt des Maschinisten, während der aus der Karlsschule hervorgegangene Eberhard Ludwig Keller Theatermaler wurde und an Ulrich Schleehauf einen Gehilfen bekam; Baßmann erhielt den Posten eines Theaterinspektors. Übrigens wurden auch Thouret, der häufig Entwürfe zu Dekorationen und Kostümen zeichnete, und sonstige einheimische Künstler nicht selten herangezogen. Im großen Hause fanden noch die Colombaschen Dekorationen Verwendung, und für die kleinere Bühne war manches aus ehemaligen auswärtigen Theatergebäuden Herzog Karls brauchbar.

Der Spielplan gestaltete sich von Jahr zu Jahr reichhaltiger. Er umfaßte die gesamte Bühnenproduktion mit ihren zweifelhaftesten Ausläufern, von der hohen Tragödie bis zur Posse, von der heroischen Oper bis zu der musikalischen Parodie und dem Quodlibet. Damals setzte sich der nicht ganz unbedenkliche Grundsatz durch, jede Geschmacksrichtung des Publikums zu befriedigen. Man konnte Klagen darüber hören, daß — namentlich durch Vinzens' Einfluß — das feinere Lustspiel durch derbere Ware ungebührlich zurückgedängt werde, und die Harlekinaden entfremdeten nicht den schlechtesten Teil des Publikums dem Theater. Unter allen Umständen flößt jedoch die Arbeitsleistung des Instituts Achtung ein. Unter Danzi und Kreutzer wurden jährlich außerordentlich viele neue Opern, bis zu 17, aufgeführt. Die Zahl der Schauspielneuheiten stieg in einzelnen Jahren bis zu 30. Dazu kamen noch die neu einstudierten Werke, die sich nicht genau buchen lassen, weil sie erst seit 1817 als solche in den Anzeigen und auf den Programmen hervorgehoben wurden (1808 z. B. 11 Opern und 14 Dramen). Die große Abwechslung im Repertoire ließ sich nur deshalb erzielen, weil einige Tage in der Woche spielfrei waren und ganz für Proben zur Verfügung standen. Sowohl in der Oper als im Schauspiel gab es damals zahlreiche kürzere Stücke, die einer Ergänzung bedurften. So häuften sich die gemischten Vorstellungen. Manchmal wurde die Pause zwischen zwei Werken durch die Produktion eines Solisten auf Klavier, Violine, Flöte usw. ausgefüllt.

Die Zensur der für die Darstellung in Aussicht genommenen Neuheiten lag in den Händen des Kgl. Privatbibliothekars Hofrat Lehr, später Matthissons. Sie hatten auch die Operntexte zu begutachten, während die Beurteilung des musikalischen Gehalts einer Oper Sache der musikalischen Autoritäten bei der Hofbühne war.

Im Bereiche der Oper wurde den Stuttgartern kaum irgend eine belangreiche Erscheinung vorenthalten. Kreutzer hielt insbesondre darauf, daß das Theater, an dem er eine leitende Stellung einnahm, mit den Neuheiten hinter andern großen Bühnen nicht zurückbleibe. Die beiden Mozart-Opern, mit denen man noch im Rückstand war, „Titus“ und „Idomeneus“, wurden am 7. Novem-

ber 1803, bzw. 14. November 1810 dem Repertoire einverleibt. In „Titus" sang zuerst Decker, dann Krebs, in „Idomeneus" letzterer die Titelrolle. „Idomeneus" wurde nur selten gegeben, „Titus" desto häufiger; auswärtige Sänger und Sängerinnen benutzten gerne diese Oper, um ihre Kunst zu zeigen. Gluck war durch seine am 1. Oktober 1805 zum ersten Male aufgeführte „Iphigenie in Tauris" vertreten. Auch zwei Komponisten, die später für die Opernbühne von außerordentlicher Bedeutung werden sollten, traten mit Jugendschöpfungen in Sicht: Jakob Meyerbeer mit der zweiaktigen komischen Oper „Wirt und Gast oder Aus Scherz Ernst" (6. Januar 1813) und Karl Maria von Weber mit dem zweiaktigen Singspiel „Abu Hassan" (10. Juli 1811). Sowohl für dieses als für seine „Silvana" hatte Weber in Stuttgart, wo er sich ja von 1807 bis 1810 als Privatsekretär des Herzogs Louis aufhielt, an dem ihm befreundeten Hiemer einen freilich nur mittelmäßigen Librettisten gewonnen; die Katastrophe, die den jungen Meister nicht ohne eigene Schuld ereilte und seine Ausweisung aus Württemberg zur Folge hatte, hinderte die von seinem Gönner Danzi geplante Einstudierung der „Silvana". Von Peter von Winter, dessen „Unterbrochenes Opferfest" und lustiger „Bettelstudent" schon von früher her auf dem Repertoire standen und sich viele Jahre behaupteten, wurde als Festoper zur Vermählung der Prinzessin Katharina von Württemberg mit dem König Jérome von Westfalen am 13. August 1807 „Maria von Montalban" gegeben, ferner „Tamerlan", von dem Münchener Freiherrn von Poißl „Merope", „Athalia" (nach Racine) und „Der Wettkampf zu Olympia" (mit Metastasios oft komponiertem Text), von Franz Xaver Süßmayer „Soliman der Zweite", von Peter Ritter in Mannheim „Salomo" und „Der Zitherschläger", von Ferdinand Fränzl „Carlo Fioras". Einen sehr breiten Raum nahmen im Spielplane die Vertreter des deutschen, namentlich Wiener Singspiels ein. Großer Beliebtheit erfreuten sich Weigls Opern „Kaiser Hadrian", „Ostade", „Die Uniform", „Das Waisenhaus" und vor allem „Die Schweizerfamilie". Wenzel Müller lieferte „Die Schwestern von Prag", „Die musikalische Tischlerfamilie", den „Teufelsstein oder Die Zauberrose", Johann Schenk den überaus dauerhaften „Dorfbarbier", Eule den noch in den zwanziger Jahren beliebten Einakter „Der Unsichtbare", Friedrich Heinrich Himmel „Fanchon, das Leiermädchen" und Ferdinand Kauer das zweiteilige „Donauweibchen", zu dem ein ehemaliger Tübinger Magister, der populäre Wiener Theatermann Karl Friedrich Hensler, den Text geschrieben hat. In Ansehen stand auch noch Dittersdorf, zu dessen älteren Operetten sich „Das Rotkäppchen" gesellte. Der Böhme Adalbert Gyrowetz erzielte mit den Opern „Agnes Sorel", „Die Junggesellenwirtschaft" und „Der Augenarzt" wenigstens vorübergehende Erfolge.

Eine Anzahl weiterer Opernneuheiten von deutschen Tonsetzern, die rasch wieder verschwanden, mögen unerwähnt bleiben. Das Schicksal kurzer Lebensdauer erfuhren auch die meisten Werke lokaler Größen, deren sich damals fast allzu bereitwillig das Hoftheater annahm. Dirigenten, Orchestermitglieder und

Sänger wetteiferten untereinander in Opernkompositionen, die sich noch nicht einmal alle auf der Höhe der gefürchteten Kapellmeistermusik bewegten. Danzi war wenigstens ein fein empfindender und gründlich geschulter Meister, wenn ihm auch jede Eigenart abging. Er brachte während seiner Stuttgarter musikalischen Herrschaft von sich zur Aufführung: „Die Mitternachtsstunde", das Melodrama „Dido" mit Dichtung von Georg Reinbeck und das einaktige Singspiel „Eugen und Kamilla oder Der Gartenschlüssel" mit Text von Hiemer. Weit fruchtbarer war Kreutzer; doch konnte sich keine seiner Schöpfungen aus dieser Periode trotz aller liebenswürdigen Eigenschaften behaupten. Schon im Jahre 1808 war von ihm die kleine Operette „Zwei Worte oder die Nacht im Walde" gegeben worden; 1812 hatte er dann als Gastdirigent in rascher Folge seine „Feodore" und seinen „Konradin" herausgebracht — letzterer schon durch das ungeschickte Libretto aus der Feder des schwäbischen Dialektdichters K. B. Weitzmann eine Totgeburt. Als Stuttgarter Kapellmeister studierte Kreutzer noch folgende eigene Stücke ein: „Die Insulanerinnen", „Der Taucher", „Die Nachtmütze", „Alimon und Zaïde oder Der Prinz von Katanea", „Die Alpenhütte", „Der Herr und sein Diener". Den günstigsten Erfolg hatten die beiden kleineren Werke „Feodore" und „Die Alpenhütte", zu denen Kotzebue den Text geschrieben hat.

Konzertmeister Abeille lieferte die Singspiele „Der Hausmeister" und „Peter und Ännchen"; er durfte auch die Chöre zu dem von Matthisson zur Feier der neuen Kurwürde gedichteten Festspiele komponieren, nachdem Salieri in Wien den Auftrag abgelehnt hatte. Abeilles Opernmusik wird als gefällig und melodiös gerühmt; wenig selbständig, bewegte sie sich in Gluckschen und Mozartschen Bahnen. Die Werke Sutors, der einen höheren Stil anstrebte, hielten sich gleichfalls auf anständiger Höhe. Von ihm gingen die Opern „Apollos Wettgesang", „Der Ritt auf den Blocksberg", „David" und „Pauline" sowie die lyrisch-dramatische Szene „Theseus" mit Dichtung von Reinbeck über die Bretter. Außerdem arrangierte er eine Anzahl Opern für die Stuttgarter Bühne, indem er vorhandenen Kompositionen neue Texte unterlegte, Rezitative, manchmal aber auch Arien und sonstige Gesangsnummern aus dem Eigenen hinzufügte. Von dem Bassisten und Regisseur Josef Fischer wurden zwei kleinere Opern, „Die Ruinen von Portici" und „Der Sizilianer oder Ein alter Fuchs wird auch geprellt" (nach einer Komödie Molières), aufgeführt. Mit diesem Fischer darf der Wiener Meister Anton Fischer nicht verwechselt werden, von dem damals die Singspiele „Das Hausgesinde" und „Die Verwandlungen" auf dem Stuttgarter Repertoire standen. Am wenigsten Glück hatten von den Lokalkomponisten der wackere Kammermusiker (Oboist) Schwegler mit seinem Einakter „Der Algierische Sklavenhändler" und der Tenorist Schelble mit der großen dreiaktigen Oper „Graf Adalbert", zu der Krebs das Textbuch verfaßt hat. Mehr Teilnahme erwecken die Erzeugnisse eines begabten Dilettanten aus dem Uhland-Kernerschen Freundeskreise, des Registrators Friedrich

Knapp (1784—1817). Zwar das von ihm vertonte Uhland-Kernersche Singspiel „Der Bär“ oder „Die Bärenritter“ gelangte nicht auf die Bretter, weil der mit der Beurteilung betraute Herr von Matthisson die lustige Schnurre „zu gemein“ fand. Dagegen wurden von Knapp der einaktige „Minnesänger“, die vieraktige Oper „Die Maler“ und die Burleske „Elias Rips-Raps oder So prellt man die Nebenbuhler“ aufgeführt. Zu letzterer hatte Hoffänger Häser den Text nach dem Französischen bearbeitet, während das Libretto zum „Minnesänger“ von Schlotterbeck, das zu den „Malern“ von dem damaligen Prinzenhofmeister Magister Friedrich Ludwig Finckh herrührte. Ferner sah der Stuttgarter Musiklehrer Konrad Kocher im Jahre 1816 den von ihm komponierten Kotzebueschen Einakter „Der Käficht“ aufgeführt. Die Werke aller dieser einheimischen Tonsetzer übertraf an Erfolg Zumsteegs einaktige Nachlaß-Operette „Elbondokani“, zu der das Textbuch von Friedrich Haug, dem Epigrammatiker, gedichtet ist, und die seit Dezember 1803 sehr oft gegeben wurde. Von Ludwig Dieter, dessen Glanzzeit vorüber war, wurden wenigstens „Die Dorfdeputierten“ neu eingeübt.

Auch die hervorragenderen Neuerscheinungen der französischen und italienischen Opernproduktion führte man dem Stuttgarter Publikum in ausgiebigem Maße vor. Zwei Franzosen, deren Lebenskraft noch heute nicht ganz erloschen ist, traten in jener Epoche erstmals hervor: Méhul und Boildieu. Des letzteren liebenswürdiger „Johann von Paris“ erlebte seine Erstaufführung in Monrepos am 28. September, in Stuttgart am 4. Oktober 1812. Krebs sang die Titelrolle, Löhle die gewöhnlich in Frauenhänden ruhende Partie des Olivier, Goßler den Seneschall und die Mayer-Lembert die Prinzessin. Die Oper wurde sehr häufig, namentlich auch bei Gastspielen, wiederholt. Boildieus „Telemach“ bekamen am 3. Juni 1815 die Kaiser von Österreich und Rußland im Ludwigsburger Schloßtheater zu hören. Méhul schenkte dem Repertoire eine Anzahl meist kleinerer Stücke: den außerordentlich beliebten „Vetter Jakob“, „Jähzorn und Phlegma“, den „Schatzgräber“, „Helene“, „Uthal“, „Die zwei Blinden von Toledo“. Am 5. Dezember 1810 kam sein Meisterwerk „Joseph und seine Brüder“ an die Reihe, mit Krebs als Joseph (später Simeon), Berger als Simeon, Goßler als Jakob und der gerade in Stuttgart gastierenden Josefa Lang vom Münchener Hoftheater als Benjamin. Von Grétry wurde namentlich „Raoul, der Blaubart“ dem Spielplane einverleibt, von Charles Simon Catel die gern gesehenen „Vornehmen Gastwirte“, von Henri Montau Berton „Aline, Königin von Golkonda“. Von einem Halbdutzend Neuheiten d'Alayracs gefielen am besten „Die Wilden“ und „Die beiden Savoyarden“.

Niccolo Isouard, in dessen Musik französische und italienische Elemente verschmolzen sind, führt zur italienischen Schule hinüber; er war in Stuttgart insbesondere durch „Michel Angelo“, „Aschenbrödel“ und „Joconde oder Das Rosenfest“ vertreten. Unter den Italienern stechen in dieser Periode die Namen Paër, Cherubini und Spontini hervor. Von Fernando Paër, dem

Triumphator der italienischen Oper in Paris, seitdem ihn Napoleon dorthin aus Dresden entführt hatte, wurden gegen ein Dutzend Opern in rascher Folge einstudiert, darunter „Camilla", der beim Besuch der Kaiserin Josefine von Frankreich im Dezember 1805 prächtig inszenierte „Achilles", „Der lustige Schuster", „Sargines" nnd vor allem „Leonore oder Spaniens Gefängnis", ein Stück, das noch heute unsere Aufmerksamkeit darum erregt, weil es mit Beethovens „Fidelio" die dichterische Grundlage gemeinsam hat. Cherubini gewann sofort mit seinem „Graf Armand" wie überall so auch in Stuttgart die Herzen aller Musik- und Theaterfreunde. Seltene Vereinigung von großem dramatischen Interesse und vortrefflicher musikalischen Bearbeitung rühmte der Stuttgarter Berichterstatter der „Zeitung für die elegante Welt" der Oper nach. Den Wasserträger Mikeli, eine Lieblingsrolle aller damaligen Bassisten, sang bei der Erstaufführung (17. Februar 1804) Johann Baptist Ellmenreich als Gast, für den dann Weberling eintrat, die Konstanze Frau Graff; als Graf Armand alternierten Decker und Krebs. Weiter wurden von Cherubini unter König Friedrich „Lodoiska", „Faniska" und „Medea" zur Darstellung gebracht. Spontinis zum ersten Male am Ostermontag 1814 aufgeführter „Ferdinand Cortez" war beliebte Festoper — der Prunkentfaltung wegen, die sie ermöglichte. Die bedeutendere „Vestalin" hatte schon am 4. August 1811 in Stuttgart das Rampenlicht erblickt; die Hauptrollen waren mit der Mayer-Lembert (Julia), Krebs (Licinius) und Schelble (Cima) besetzt. Auch diese Spontinische Schöpfung wurde den Anfang Juni 1815 am württembergischen Hoflager weilenden Kaisern dargeboten. Simon Mayr, Deutscher von Geburt, aber ein Hauptvertreter der damaligen italienischen Musik, steuerte zum Spielplane „Adelheid von Guesclin", „Ginevra" und „Die Skythen" bei, Zingarelli den „Jahrmarkt", „Romeo und Julia" und „Die Eroberung von Jerusalem", Salieri „Die Danaiden", Niccolini „Trajan in Dazien". Cimarosa hatte weniger Erfolg mit seinen seriösen Opern („Die Horatier und die Kuriatier", „Ulysses") als mit seinen komischen („Die heimliche Ehe", „Der Kapellmeister"). Ihre größten Siege erfocht die Opera buffa in Stuttgart mit Paisiellos „Barbier von Sevilla" und Fioravantis „Sängerinnen auf dem Lande"; von letzterem wurden auch „Die wandernden Komödianten", von Paisiello noch die Burleske „Ritter Tulipan", von Pietro Guiglielmi „Die Zwillingsbrüder", deren Text Krebs verdeutscht hat, beifällig aufgenommen. Neben diesen Neuheiten behaupteten sich einige ältere italienische Opern wie Salieris „Zigeuner", „Palmira" und „Axur" oder Sartis „Im Trüben ist gut fischen" sowie des Spaniers Martin „Lilla". „Trophons Zauberhöhle" von Salieri wurde am 23. Oktober 1809 in Kaiser Napoleons Gegenwart von dem einheimischen Personal in italienischer Sprache aufgeführt.

Das Schauspielrepertoire ließ ebensowenig an Reichhaltigkeit zu wünschen: zahllose Neuheiten wechselten mit den bewährten älteren Stücken, die zum Teil neu einstudiert wurden; dicht neben den höchsten Darbietungen der dramatischen Kunst stand die von den theatralischen Arbeitsbienen erzeugte Dutzendware; mit

den Schöpfungen der nationalen Literatur rangen fremdländische um die Gunst des Publikums. Der König hielt trotz seiner Duldsamkeit gegen Improvisationen streng auf Anstand und verbannte von den Brettern, was ihm als schmutzig oder sittlich anstößig erschien. Mehr als ein Stück wurde aus diesem Grunde auf seinen unmittelbaren Befehl sofort nach der Premiere wieder vom Spielplane abgesetzt. Dieses Los traf auch „Die Mitschuldigen" von Goethe, und eben darum zog die Theaterleitung vor, von der geplanten Einstudierung der „Stella" abzusehen. Ferner mußte bei der Zensur auf die religiösen Gefühle der Untertanen weitgehende Rücksicht genommen werden. Bei Kotzebues von Kreutzer komponiertem Singspiel „Die Schlafmütze des Propheten Elias" wurde diese wunderwirkende Kopfbedeckung auf den heidnischen Zauberer Merlin übertragen und dementsprechend der Titel in „Die Nachtmütze" umgeändert. Die Beichtszene in „Maria Stuart" durfte nicht einmal in der von Schiller abgeänderten Form dargestellt werden, blieb vielmehr ganz weg. Es kam aber auch umgekehrt vor, daß übertriebene Bedenken der Behörden den Spott König Friedrichs herausforderten. Als die Theaterdirektion Lessings „Miß Sara Sampson" an Hofrat Lehr „zur zensuramtlichen Durchsicht" übersandte und dieser sich deswegen an den Monarchen wandte, lautete der Bescheid: „Da es wohl nur in Abdera gewagt werden könnte, Lessing zu zensieren, so will ich es billig der hochgescheiten Theaterdirektion überlassen, sich mit diesem kühnen Wagstück dem Gelächter preiszugeben." Schiller freilich wurde mit einem anderen Maßstab als Lessing gemessen.

König Friedrich hat seinem aus dynastischen und politischen Gründen entsprungenen Groll gegen jenen großen Sohn seines Landes niemals ganz entsagt. Es kränkte ihn, daß Dannecker Schillers Haupt in kolossalem Maßstabe bildete, und er konnte sich nicht entschließen, den Söhnen des entlaufenen Militärarzts Anstellung im württembergischen Staatsdienste zu gewähren. Vor allem war ihm der revolutionäre Zug im Wesen des Dichters zuwider. Trotzdem konnte der Monarch bei seiner hohen Bildung und seinem klaren Verstand sich nicht der Wirkung entziehen, die Schillers Geist auf alle Welt ausübte, und so fügte er sich dem Zuge der Zeit und dem Verlangen der Besten seines Volkes. Auch wußte er die hohen Einnahmen, die Schillers Werke der Theaterkasse brachten, zu schätzen. Indessen verfuhr er mit Auswahl. Während er „Die Räuber" und „Kabale und Liebe" in Acht und Bann tat, durften „Fiesko" und „Don Carlos" weitergespielt werden, während „Wallenstein" auf hartnäckigen Widerstand stieß, wurden den späteren Stücken keine Schwierigkeiten in den Weg gelegt.

Unter gewaltigem Andrang des Publikums ward „Maria Stuart" bei aufgehobenem Abonnement am 25. März 1802 zum ersten Male aufgeführt; Frau Aschenbrenner spielte die Titelrolle. Herzog Friedrich soll von der Szene Leicesters im 5. Aufzug, worin dieser Marias Hinrichtung ausmalt, so erschüttert worden sein, daß er sie künftig wegzulassen befahl. Im ganzen wurde das

Trauerspiel in diesem Zeitraum 24mal gespielt. Dieselbe stürmische Aufnahme fand die beim Iffland-Gastspiele am 23. und 24. Juli 1802 zum ersten und zweiten Male gegebene „Jungfrau von Orleans"; doch brachte sie es unter König Friedrich nur zu 14 Vorstellungen. Frau Aschenbrenner war auch die erste Stuttgarter Johanna. Am 7. Dezember 1804 kam „Die Braut von Messina" an die Reihe, bis 1816 noch neunmal wiederholt; Schiller ließ durch Cottas Vermittlung dem Stuttgarter Hoftheater „ein Schema, wie es mit dem Chor gehalten werden muß", zugehen. Die Hauptrollen waren bei der Premiere mit den Damen Aschenbrenner (Isabella) und Leibnitz (Beatrice), den Herren Reil (Manuel) und Vinzens (Cäsar) besetzt. 5½ Monate nach des Dichters Tod fand die Erstaufführung des „Wilhelm Tell" (18. Oktober 1805) statt; es ist für Friedrichs Selbständigkeit Napoleon gegenüber bemerkenswert, daß er wenige Wochen nach Abschluß des Allianzvertrages mit diesem das Freiheitsdrama über die Bretter seines Hoftheaters gehen ließ. Man verwandte etwas auf die Inszenierung: die von Heideloff gelieferten Dekorationen kosteten rund 1250 Gulden. Die Titelrolle verkörperte das erstemal der auch mit der Regie betraute Bassist Josef Fischer, das zweitemal (23. Oktober 1805) Vinzens, später Miedke und seit 1815 Eßlair, ein bis heute noch nicht übertroffener Tell. Die dritte Vorstellung, am Geburtstag des Dichters, dem ersten seit seinem Tode (10. November 1805), war als Totenfeier gedacht; die Einnahmen wurden für das geplante Marbacher Schillerdenkmal bestimmt. Der Epigrammatiker Haug, Schillers Kamerad von der Akademie her, dichtete den Prolog, und ein anderer seiner Jugendfreunde, Dannecker, gab die Ideen zum dekorativen Teil her und zeichnete das dabei verwendete Monument. „Wilhelm Tell" erlebte unter König Friedrich im ganzen 18 Aufführungen. Am 2. Januar 1807 erschien zum ersten Male die Racine-Schillersche „Phädra" (mit Frau Leibnitz), die — ihrer viel begehrten Hauptrollen wegen — bis 1816 außerdem noch zehnmal gespielt wurde. Am 24. Februar 1807 wurde „Das Lied von der Glocke" als Melodrama mit Musik von Knecht in Szene gesetzt, 1808 (am 28. September in Ludwigsburg, am 7. Oktober in Stuttgart) Schillers Bearbeitung von Picards Lustspiel „Der Neffe als Onkel" und am 20. September 1809 die „Turandot" (mit Frau Hartmann), die jedoch so wenig Anklang fand, daß keine Wiederholung zustande kam.

Endlich wurde Ende 1809 auch der über den Wallenstein verhängte Bann gebrochen, nachdem noch im Jahre 1807 der König auf einen die Einstudierung der Trilogie befürwortenden Antrag des Intendanten von Röder schroff ablehnend geantwortet hatte. Am 10. Dezember 1809 fand die Premiere von „Wallensteins Lager" statt, am 14. Januar 1810 folgten „Die Piccolomini", am 21. Januar „Wallensteins Tod". Miedke gab den Wallenstein, Lembert den Max, Frau Gehlhaar die Thekla, Frau Leibnitz die Gräfin Terzky. „Die Piccolomini" versagten und verschwanden sofort wieder vom Spielplane. Das Schlußstück machte tiefen Eindruck und wurde bis 1816 im ganzen zwölfmal aufgeführt, das Lager das ebenfalls sehr gefiel und mit beliebigen anderen Einaktern zusammengespannt

wurde, sogar dreizehnmal. Jetzt hatte das Stuttgarter Publikum alle großen Originaldramen seines Lieblings kennen gelernt. Am 29. Juni 1811 wurde auch noch der Shakespeare-Schillersche „Macbeth" nachgeholt, aber nur zweimal wiederholt. Miedke und Frau Leibnitz vertraten die zwei Hauptpartien.

In dieser Periode wurden auch zahlreiche Goethesche Dramen dem Repertoire gewonnen. Den Reigen eröffnete am 19. Juli 1807 die Übersetzung des Voltaireschen „Tankred". Am 10. Juli 1808 reihte sich der seitdem oft aufgeführte „Götz von Berlichingen" an, den Miedke zu seinen besten Leistungen zählte, am 3. April das Lustspiel „Die Mitschuldigen". Am 28. Oktober 1810 wurde „Clavigo" in neuer Einstudierung gegeben, am 10. März 1811 die seit 1784 nicht mehr gehörte Oper „Klaudine von Villabella", diesmal in der Vertonung des Münchener Musikdirektors Johann Christoph Kienlen. Am 12. Dezember 1812 erlebte „Egmont" in der Schillerschen Bühneneinrichtung und mit der Beethovenschen Musik seine Erstaufführung, und Jahrs darauf wurde mit der Darstellung der „Geschwister" (am 4. Oktober 1813) der Zyklus Goethescher Dramen zu vorläufigem Abschluß gebracht.

Von Lessing, dessen „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm" sich auf dem Spielplane fest behaupteten, wurde diesem am 2. Januar 1804 „Nathan der Weise" und am 23. September 1810 „Miß Sara Sampson" einverleibt. Am 7. Dezember 1808 ging das schon unter Herzog Karl gegebene Lustspiel „Der Schatz" in einer Neubearbeitung in Szene und am 1. Juni 1812 „Die Matrone von Ephesus" in Klingemanns Ausgestaltung. Shakespeare für die Stuttgarter Bühne zu erobern, fuhr Ludwig Schubart fort. In seiner Prosaübertragung wurde am 14. Dezember 1806 „Heinrich VIII." zum ersten Male gegeben, am 25. Mai 1810 der sehr frei bearbeitete, ganz in Jamben stilisierte und stark verwässerte „Kaufmann von Venedig", den die Regie obendrein von sich aus grausam beschnitt. Auch so noch gefiel das Schauspiel, in dem sich Madame Gehlhaar als Portia auszeichnete. Ferner wurde der schon 1800 gespielte Shakespeare-Schubartsche „Othello" am 17. Oktober 1810 in einer Neueinstudierung gegeben, für die der Übersetzer wesentliche Änderungen vorgenommen hatte; unter anderem wurde Desdemona jetzt nicht mehr erwürgt, sondern erstochen. In Schröders Bearbeitung war „König Lear" am 13. September 1807 mit Schwarz in der Titelrolle herausgebracht worden. Banks' oft überarbeiteter „Graf Essex" stellte sich gleichfalls als Neuheit ein. Auch die französischen Klassiker waren vertreten: Racine durch „Phädra" in der Bearbeitung Schillers und „Andromache" in der des Dichterkomponisten Freiherrn von Poißl, Voltaire durch „Tankred", „Merope" und „Semiramis"; Goethe, Gotter, J. B. Schaul waren die Übersetzer dieser Stücke. Dazu können noch Raynouards „Tempelherrn" gerechnet werden, die zuerst in der prosaischen Verdeutschung Schauls, dann in der metrischen des elsäßischen Dichters Ehrenfried Stöber gegeben wurden. Am 23. August 1816 lernte das Stuttgarter Theaterpublikum Calderons dramatische Dichtung „Das Leben ein Traum" kennen.

Aber auch unter den Neuheiten, welche heute mehr oder weniger vergessen sind, nahmen — unter Schillers wachsendem Einfluß — die Dramen höheren Stils in Prosa oder Versen, meist historischen Inhalts, einen immer breiteren Raum ein. Mußte doch schon am 10. Oktober 1806 die Oberintendanz dem Personal einschärfen, es solle sich des Deklamierens bei gewöhnlichen Konversationsstücken enthalten, die Rollen vielmehr im Konversationston rezitieren, indem das Deklamieren nur bei Tragödien, und selbst da nicht bei allen Stellen, verwendbar sei. Von Heinrich Joseph von Collin erschienen die Trauerspiele „Regulus“, „Koriolan“, „Balboa“ und „Bianka della Porta“, von dem auch sonst häufig gespielten Babo „Genua und Rache“, von August Klingemann, der sich 1810 vergebens bemühte, in Stuttgart Hof- und Theaterdichter zu werden, „Heinrich der Löwe“, „Kolumbus“, „Deutsche Treue“, „Ödipus und Jokasta“, von dem Grafen Julius von Soden „Medea“, von Ludwig Robert „Die Tochter Jephthas“, von Karl Christian Wolfart „Die Katakomben“, von dem Dänen Adam Öhlenschläger „Axel und Walburg“. Das Ritter- und Räuberdrama, die Abart des historischen, drang gleichfalls nach Stuttgart; Werke wie Franz von Holbeins „Fridolin“, Heinrich Zschokkes „Abällino“, des Grafen von Törring-Cronsfeld „Agnes Bernauerin“, August Apels „Kunz von Kauffungen“ fanden ein dankbares Publikum. In den Jahren 1813 bis 1815 hielt Theodor Körner seinen kurzen Siegeszug über die Hofbühne: die kleinen Lustspiele „Der grüne Domino“, „Die Braut“, „Der Vetter aus Bremen“ wie die Trauerspiele „Toni“, „Hedwig“, „Zriny“ (am 25. November 1814 zu Miedkes Benefiz) und „Rosamunde“ wurden in rascher Folge eingeübt.

Sittendramen, bürgerliche Schauspiele und Rührstücke, Lustspiele, Schwänke und Possen blieben natürlich unentbehrliche Alltagskost. Der Einfluß Kotzebues erreichte seinen Höhepunkt. So wurden 1812 nicht weniger als zehn Stücke von ihm in den Spielplan aufgenommen, und in dem an Neuheiten armen Jahre 1816 bestanden diese fast ausschließlich aus Kotzebueiaden. Allerdings waren auch zahlreiche Einakter und Bearbeitungen fremdländischer Erzeugnisse darunter. Am 10. Mai 1802 ging sein bestes Werk, die noch heute gelegentlich gegebenen „Deutschen Kleinstädter“, in Szene. Sogar zur Feier der neu erworbenen Kurwürde im Jahre 1803 diente ein Schauspiel dieses Bühnenbeherrschers, seine „Oktavia“, der ein „Das Bundesfest“ betitelter Prolog Matthissons vorausging. Doch war der Erfolg, wie bei den meisten ernsthaften Stücken Kotzebues, bestritten; „die große Manier ist einmal nicht die Sphäre dieses mir sonst so lieben Dichters“, bemerkte der Stuttgarter Kritiker des „Neuen Teutschen Merkurs“. Daneben versorgten auch die übrigen älteren Theatraliker die Bühne mit Neuheiten: Iffland, Schröder, Ziegler, Steigentesch, Beck, d'Arien, Gotter, Kratter usw. Von damals zuerst auftauchenden Autoren gewann Johanna von Weißenthurn besondere Beliebtheit. 1813 trat Adolf Müllner auf den Plan, dessen berühmte Schicksalstragödie „Die

Schuld" ihre Stuttgarter Premiere am 30. Dezember genannten Jahres erlebte. Außerdem waren noch Contessa (namentlich mit dem Lustspiel „Das Rätsel"), Gubitz, Castelli, August Lafontaine, Gustav Linden, Friedrich Ludwig Schmidt, Karl Schall, Julius von Voß, Karl Winkler (Theodor Hell), Pius Alexander Wolff und andere mit Neuheiten vertreten. 1810 kam Stegmayers Vaudeville „Rochus Pumpernickel" auf die Bühne, und man hatte seitdem Mühe, sich der Fortsetzungen und Nachahmungen dieses volkstümlichen Machwerkes zu erwehren. Quodlibets und Travestien lieferten namentlich Castelli und Giesecke.

Recht beträchtlich war die dramatische Einfuhr aus Frankreich. Erzeugnisse von Alexander Duval (namentlich „Die Jugend Heinrichs IV."), Dupaty, Lamotte, Picard, Pigault-Lebrun usw. lernten die Stuttgarter kennen. Ja der württembergische Hof hatte sogar in der Person des Königlichen Oberstküchenmeisters Grafen von Firmas-Periez einen französischen Spezialdichter, dessen Trauerspiel „Zenobia" und Lustspiel „Onkel Botte", dieses von Hiemer, jenes von Schaul verdeutscht, Dilettantenleistungen schlimmster Art waren. Vielfach wurden auch die französischen Vorlagen oder doch die Namen der Autoren von den deutschen Bearbeitern verschwiegen. Von Bearbeitungen sprach man großspurig, wenn man gleich nicht viel mehr getan als den Schauplatz nach Deutschland verlegt und die französischen Personen in deutsche umgewandelt hatte. Diese Behandlung widerfuhr auch Molière, der erst unter König Friedrich festeren Fuß auf dem Stuttgarter Theater faßte. In Zschokkes Einrichtungen wurden „Der Geizige", „Tartüffe in Deutschland", „Die Eleganten" und „Die erzwungene Heirat" aufgeführt, ferner „Die Schule der Frauen" in der ihr von Kotzebue verliehenen Gestalt. Als Fastnachtspossen mußten „Der Bürger-Edelmann" und „Die Theaterprobe" (nach dem „Impromptu de Versailles") herhalten. Von Holberg, dem dänischen Molière, wurden „Don Ranudo des Colibrados" in Kotzebues Bearbeitung und „Der politische Zinngießer" gegeben, von Goldoni, dem Reformator der italienischen Komödie, „Der verstellte Kranke oder Der taube Apotheker" (mit Iffland als Apotheker), „Der Lügner", „Der Diener zweier Herrn", „Der Schwätzer" und „Der gutherzige Polterer" (letzterer von Iffland bearbeitet). Sheridans schon unter Herzog Karl dargestellte „Nebenbuhler" zeigten sich jetzt in einem neuen Gewande, das ihnen Hiemer verliehen hatte.

Eine emsige Tätigkeit entfalteten die Stuttgarter Lokaldramatiker, neben Persönlichkeiten von einigem literarischen Gepräge Dilettanten aller Art, namentlich Bühnenangehörige, deren Erzeugnisse, wenn es nur halbwegs anging, mit weitgehender Nachsicht auf die Szene befördert wurden. Originalarbeiten lieferten die wenigsten; die Mehrzahl beschränkte sich auf Übertragungen und Bearbeitungen, die meist eigens für die Zwecke der Stuttgarter Bühne bestimmt waren und nicht gedruckt wurden. Wir haben den fruchtbaren Hiemer, Schlotterbeck, Friedrich Haug, Reinbeck, Finckh, die Sänger Krebs und Häser

bereits als Librettisten kennen gelernt; zu ihnen gesellte sich noch der Stuttgarter Stadtrat Friedrich Ritter, der Dichter des volkstümlichen Frühlingsliedes „Regst du, o Lenz, die jungen Glieder“, mit dem Textbuch zu Sutors Oper „Pauline“. Hiemer lieferte ferner Lustspiele nach dem Französischen, so den auch in Mannheim gegebenen „Totenschein“, die Einakter „Die Verkleidung“ und „Die Rückkehr“. Von Karl Eugen Haug wurden in dieser Periode das dem Englischen entlehnte Schauspiel „Der arme Edelmann“ und die drei französischen Mustern nachgebildeten Lustspiele „Die kleine Lüge“, „Das glückliche Mißverständnis“ und „Die Empiriker“ aufgeführt. Am besten gefiel „Die kleine Lüge“. Der Hofmusiker Joh. Baptist Schaul übersetzte für das Hoftheater außer den schon erwähnten Werken von Voltaire, Raynouard, Firmas-Periez noch Delrieus Trauerspiel „Artaxerxes“. Nicht bloß lokale Bedeutung hatte der Schauspieler Lembert; seine auch in Buchform veröffentlichten Stücke faßten auf zahlreichen Bühnen festen Fuß. In Stuttgart wurden von ihm dargestellt: das fünfaktige Schauspiel „Arete oder Kindestreue“ nach Sédaine, das Lustspiel „Die Verlegenheiten“, gleichfalls nach französischer Vorlage, „König Stanislaus oder List und Liebe“ frei nach Alexander Duval. Dieses Intrigenstück hatte König Friedrich in Paris gesehen, und da es das besondere Wohlgefallen des Monarchen erworben hatte, ließ sich Lembert das Buch kommen und richtete es für die deutsche Szene ein. Außerdem wurden von ihm noch das Schauspiel „Der Trauring“, der Einakter „Männerspiegel“ und die nach Dupaty bearbeitete Komödie „Dichter und Schauspieler oder Das Lustspiel im Lustspiel“ gegeben; letztere, in der Lembert selbst den Dichter Schnellfeder sehr glücklich verkörperte, erlebte die meisten Wiederholungen. Weniger erfolgreich war sein Kollege Reil mit dem einaktigen Lustspiel „Der verstellte Postmeister“. Humius brachte bei seinem ersten Stuttgarter Gastspiele zwei untereinander zusammenhängende „komisch-musikalische Intermezzi“ eigener Mache mit: „Das Theatergenie im Gedränge“ und „Das Debut“. Als einziger Dame in dieser Gesellschaft begegnen wir der württembergischen Generalstochter Sophie von Baur, deren dem Französischen entnommenes einaktiges Lustspiel „Der Prozeß oder Die Folgen einer Maskerade“ freundliche Aufnahme fand.

Ernsthaft will Georg Reinbeck genommen sein, der geborene Berliner und Stuttgarter Gymnasialprofessor, der sich wie bürgerliches so auch geistiges Heimatrecht im Schwabenlande erworben hat. Von seinen zum größten Teil gedruckten Stücken gingen einige auch über auswärtige große Bühnen. In Stuttgart trat er zunächst mit dem fünfaktigen Originallustspiel „Er muß sich malen lassen“ hervor, das gefiel und eine lange Reihe von Wiederholungen erlebte. Außerdem kamen von ihm die Einakter „Der Schuldbrief“ und „Die Rückkehr“, Neubearbeitungen des Gotterschen Lustspiels „Der argwöhnische Ehemann“ unter dem Titel „Argwohn und leichter Sinn“ und „Der Westindier“ nach dem Englischen Richard Cumberlands zur Darstellung. Reinbecks bereits erwähnte Operntexte zeichnen sich durch das Bestreben aus, diese Gattung auf

eine höhere Stufe zu heben. In die Ära König Friedrichs fallen endlich noch die Anfänge des Freiherrn Karl Konrad von Thumb-Neuburg, der mit der vieraktigen Posse „Die Schutzgeister“ und dem einaktigen Lustspiele „Die Heimlichkeiten“ sich nicht unvorteilhaft einführte.

Es ist keine Frage, daß das Stuttgarter Hoftheater unter König Friedrich, durch die lebhafteste persönliche Teilnahme des Monarchen gefördert, vielseitige Regsamkeit entfaltete und seine Leistungen sich auf eine ansehnliche Stufe hoben, wenn auch die Vielköpfigkeit der Verwaltung und der häufige Wechsel in der künstlerischen Leitung keine rechte Gleichmäßigkeit aufkommen ließ. Die Kritik erkannte mit zunehmender Wärme die Erfolge der Bühne an. Soweit es damals eben eine Kritik gab. Die Stuttgarter Tagesblätter brachten überhaupt keine Theaterberichte; sie ließen sich daran genügen, die Anzeigen aufzunehmen, wofür ihre Verleger Freiplätze erhielten. Dagegen beschäftigten sich auswärtige Zeitschriften hin und wieder mit dem Institute, so die „Zeitung für die elegante Welt“ seit 1801, Wielands „Neuer Teutscher Merkur“ usw. Aber erst mit der Gründung des Stuttgarter „Morgenblatts für gebildete Stände“ zu Neujahr 1807 entstand ein Organ, das sich in seinen Korrespondenznachrichten ausgiebiger mit den künstlerischen Leistungen der Stuttgarter Bühne beschäftigte. Die anonymen Referate, die leider für die beiden letzten Jahre König Friedrichs (1815 und 1816) eingestellt worden sind, stammen aus verschiedenen Federn, einige aus der Matthissons. Doch konnten sie, da sie die Darbietungen mehrerer Wochen zusammenzufassen und allzulange hinter den Ereignissen herzuhinken pflegten, auf das Publikum keinen wesentlichen Einfluß gewinnen und ihm eine geregelte Kritik nicht ersetzen.

Und doch hätten die Stuttgarter der Beratung und Leitung durch eine solche so dringend bedurft! Schon damals stellte sich ihre Teilnahme für die Bühnenkunst als sehr lau heraus. Höchstens außerordentliche Anlässe, wie Gastspiele auswärtiger Berühmtheiten oder hervorragende Stücke, die man gesehen haben mußte, wenn man nicht bildungsrückständig sein wollte, rüttelten sie aus ihrer Gleichgültigkeit auf. Aber auf eine stetige Unterstützung ihrer Bestrebungen im ruhigen künstlerischen Alltagsbetrieb, auf dem schließlich doch die Bedeutung eines vornehmen Instituts beruht, durfte die Theaterleitung nicht rechnen. Der Einfluß des kunstfeindlichen Pietismus machte sich dabei geltend. Doch schlimmer noch war es, daß der gebildete Mittelstand, vor allem das Beamtentum, versagte; noch war wenig davon zu verspüren, daß unter Schillers Landsleuten die Überzeugung von einer erzieherischen Wirkung der Schaubühne als moralischer Anstalt durchgedrungen sei. König Friedrich und seine Helfer entwarfen immer wieder neue Pläne, um das Publikum zu gewinnen. Vergebens. Die Intendanz erklärte einmal in bitterer Resignation, alle Mittel, auf die Gefühle des Publikums zu wirken, seien als erschöpft anzusehen. Und der Monarch, im Bewußtsein, soviel Mühe und Geld auf das Theater zu verwenden, lieh seiner Empörung wiederholt kräftige Worte. Als ihm die Kosten-

anschläge für die Ausstattung des „Wilhelm Tell“ vorgelegt wurden, meinte er, sie seien besonders deshalb beträchtlich, weil sie wohl schwerlich für ein undankbareres Publikum als das von Stuttgart gemacht werden können; da von diesem nichts zu erwarten sei, müssen eben die Ausgaben „bloß in Rücksicht des Hofes und der Gelegenheit angewandt werden“. Diese Teilnahmlosigkeit mußte natürlich auf die Kunst der Darsteller lähmend zurückwirken. Und ihre Achtung vor dem Publikum war so gering, daß nach der Wahrnehmung von Augenzeugen ihre Leistungen merklich nachließen, sobald der König nicht persönlich gegenwärtig war. Unter dieser Ungunst der Verhältnisse sollte die Stuttgarter Theaterkunst noch schwer genug zu leiden haben.

Viertes Kapitel.

Das Hoftheater König Wilhelms I. von 1817 bis 1846.

Am 30. Oktober 1816 war König Friedrich verschieden. Die letzte Vorstellung unter ihm hatte am 28. Oktober stattgefunden: Lessings „Minna von Barnhelm". Sein Sohn und Nachfolger Wilhelm I. ließ die Hofbühne erst wieder am 6. Januar 1817 eröffnen — mit der Premiere des historischen Schauspiels „Hermann der Deutsche" von Johanna von Weißenthurn. Am 7. Februar 1817 stattete er mit Königin Katharina dem Theater den ersten Besuch ab: die Majestäten ließen sich Kreutzers „Feodore" und „Wallensteins Lager" vorspielen. Die Kunstfreunde waren zunächst nicht ohne Besorgnis wegen der Zukunft des Instituts. Man kannte den auf das Nützliche gerichteten Sinn des neuen Fürsten und seine Sparsamkeit; man wußte auch, daß seiner von ihm hochverehrten Gemahlin Katharina das Theater kaum etwas galt. Aber die Befürchtungen zerstreuten sich bald. Bei manchen Änderungen im einzelnen hielt der Monarch die Anstalt im ganzen auf dem bisherigen Fuße. Trotz der Einfachheit seiner Hofhaltung ließ er die Kunst nicht notleiden, am allerwenigsten die Bühnenkunst. Er schenkte dem Theater die regste Aufmerksamkeit und besuchte es sehr fleißig, wenn er dabei auch die eigene Person mehr als sein Vorgänger im Hintergrund hielt. Er selbst war den Belustigungen des Balletts und und der Posse zugetan. In der Oper bevorzugte er die Italiener, was ihm die starren Anhänger der deutsch-klassizistischen Richtung, denen jede einheimische Kapellmeistermusik willkommener war als die Gaben der Vollblutmelodiker Rossini, Bellini und Donizetti, mit wenig Recht zum Vorwurf machten. Jedenfalls



König Wilhelm I. von Württemberg.

legte er seine persönlichen Neigungen dem Kunstbetrieb nicht als einzigen Maßstab unter. Er hinderte keineswegs die ausgiebige Pflege des klassischen Dramas oder der Mozartischen Oper, obgleich er selbst an beiden nicht viel Geschmack fand. So konnte sich das Theater unter seiner langen Regierung noch auf eine vornehmere Stufe heben als unter der König Friedrichs. Zuerst erreichte das Schauspiel seinen Höhepunkt, der mit dem Namen Karl Seydelmanns untrennbar verknüpft ist. Hernach entfaltete sich die Oper zu ungewöhnlichem Glanze. Aber während die eine Gattung mehr durch die Gunst der Umstände als aus Absicht zeitweise das Übergewicht erhielt, sorgte man doch gleichzeitig dafür, daß die Leistungen der anderen nicht allzuweit dahinter zurückblieben. In den letzten Regierungsjahren des alternden Königs machte der innere Zersetzungsprozeß der Bühne, obgleich ihr Ruhm nach außen noch aufrecht erhalten ward, rasche Fortschritte, und bald nach seinem Ableben brach über sie die nicht mehr verhüllbare Anarchie herein.

Drei Abschnitte heben sich in der Geschichte des Hoftheaters unter König Wilhelm I. deutlich voneinander ab. Die Jahre 1817 bis 1829 unter der Leitung Wächters und Lehrs waren gediegener Arbeit, stiller Vorbereitung gewidmet. Graf Leutrum durfte die Früchte einheimsen; in seine Amtszeit, der sich noch die kurze des Barons von Taubenheim angliedert, fällt die Blüte des Schauspiels. Die dritte Periode seit 1846 steht unter der Verantwortlichkeit Baron von Galls und wird durch die Blüte der Oper, zugleich aber auch durch die wachsende Desorganisation gekennzeichnet.

Am 11. November 1816 wurde der bisherige Oberdirektor Freiherr von Wechmar zum Schloßhauptmann in Ludwigsburg ernannt und tags darauf die Direktion des Hoftheaters und der Kirchenmusik provisorisch dem Freiherrn Karl von Wächter übertragen, der ja schon einmal unter König Friedrich die Anstalt geleitet hatte, die Direktion jedoch der Oberhofintendanz untergeordnet. Laut Kgl. Erlaß vom 8. Januar 1817 trat der letzteren auf ihren Antrag ein beratendes Komitee für Theatergegenstände zur Seite, das außer dem Oberhofintendanten Freiherrn von Maucler nicht weniger als sieben Köpfe zählte, Hofbeamte und literarische Notabilitäten, und zu dem außerdem noch als außerordentliche Beisitzer in geeigneten Fällen der provisorische Vorstand von Wächter, der Theaterkassier, der Regisseur Eßlair und der Kapellmeister Hummel beigezogen werden sollten. Auf 1. Januar 1818 wurden weitere organisatorische Bestimmungen erlassen. Das ganze schwerfällige System erwies sich auf die Dauer natürlich als unzweckmäßig, und so schritt man am 12. April 1818 zu einer Geschäftsvereinfachung. Eine unter dem Kgl. Oberstkammerherrn stehende Intendanz für Theaterangelegenheiten wurde eingerichtet, die aus dem Kammerherrn von Herda wegen des Administrativen, dem gleichzeitig in seinem Amte definitiv bestätigten Theaterdirektor von Wächter wegen des Artistischen und Hofrat von Lehr wegen des Literarischen bestand.

Im September 1818 trat in der Organisation eine einschneidende Änderung ein: das bisher königliche Institut wurde vom Staate übernommen, ging von

der Verwaltung des Hofs in die des Ministeriums des Innern über und führte seitdem den Namen eines Kgl. Hof- und Nationaltheaters. Aber schon vom 1. Juli 1820 ab wurde der alte Zustand hergestellt und das Theater, nunmehr wieder reines Kgl. Hoftheater, von neuem der Zivilliste zugewiesen, die mit Rücksicht darauf für die laufende Regierung von den Ständen auf 850000 (statt 800000) Gulden festgesetzt ward. Gleichzeitig hörte die bisherige Theaterintendanz auf, Direktor von Wächter erhielt „wegen geschwächter Gesundheit" Urlaub auf unbestimmte Zeit, und Hofrat von Lehr, schon seit April provisorisch zum dienstleistenden Hoftheaterintendanten ernannt, bekam die Theaterleitung — vorläufig unter Beibehaltung der Inspektion über die Kgl. Handbibliothek — allein übertragen. Die Oberaufsicht der Anstalt in administrativer Hinsicht fiel der Hofdomänenkammer zu. Durch Kgl. Dekret vom 10. Juli 1825 wurde dann Lehr definitiver Intendant mit dem Titel eines Direktors. Am 9. Dezember 1829 trat er seinem Wunsche gemäß aus Gesundheitsrücksichten von seinem Amte zurück.

Bis 1820 führte also Wächter die Geschäfte, dem jedoch die Hände stark gebunden waren. Ihm lag es ob, die mannigfachen von dem neuen Herrscher gewünschten Neuerungen durchzuführen. Er mußte zu diesem Behuf auf unmittelbaren königlichen Befehl im Sommer 1817 nach Darmstadt reisen, um die Einrichtungen des dortigen Großherzoglichen Hoftheaters, die dem Stuttgarter zum Muster dienen sollten, kennen zu lernen, und dehnte diese Studienreise auf eine Anzahl weiterer südwestdeutschen Theater aus. Doch wußte sich Wächter, dem von den Zeitgenossen mancherlei gute Eigenschaften nachgerühmt werden, auch diesmal das Vertrauen seines Herrn nicht lange zu bewahren. Sein Nachfolger konnte in künstlerischen Dingen freier schalten, während in administrativen die Theaterleitung immer mehr in Abhängigkeit von der Hofkammer geriet. Lehr war ein schlichter, ehrenfester Mann von vielseitiger Bildung und Kunstverständnis. Ohne viel Aufhebens zu machen, wirkte er in der Stille verdienstvoll. Er vermochte zwar nicht die zeitweise Vorherrschaft des Balletts zu hindern, die den übrigen Kunstzweigen zu viel Geldmittel entzog. Aber in seinen letzten Jahren betrieb er energisch die Regeneration des Schauspiels durch Anwerbung hervorragender Kräfte.

Die Beschränkung auf vier regelmäßige Wochenvorstellungen wurde unter König Wilhelm I. noch auf Jahrzehnte hinaus beibehalten. Nur verlegte man den gewöhnlichen Anfang von fünf auf sechs Uhr; bei besonders langen Stücken begann man eine halbe oder auch ganze Stunde früher. In den ersten Jahren wurde wie unter König Friedrich das ganze Jahr über fortgespielt, doch in den Sommermonaten meist nur Sonntags und Mittwochs. Unfreiwillige Unterbrechungen veranlaßte bei den primitiven Heizungsverhältnissen noch immer von Zeit zu Zeit die Winterkälte. Vom 7. Januar bis 11. April 1819 wurde das Ableben der Königin Katharina zur schmerzlichen Ursache einer vierteljährigen Pause. Da zur Sommerszeit viele erste Kräfte ihren kontraktmäßigen Urlaub zu erledigen pflegten, sah man sich auf unaufhörliche Gastspiele angewiesen, die

in Anbetracht des in den heißen Monaten ohnehin schwächeren Besuchs recht kostspielig waren. So steckte man schließlich den unrentablen Sommerbetrieb auf. Vom Jahre 1822 an wurden die zweimonatigen Theaterferien eingeführt, die anfangs von Mitte Juni bis Mitte August währten, bald den ganzen Juli und August und mitunter überdies noch ein Stück vom Juni beanspruchten. Die Urlaubsbewilligungen wurden nunmehr aufs äußerste eingeschränkt. Die Zahl der Jahresvorstellungen erfuhr dadurch eine Verringerung. Das Theaterjahr hatte zwölf Abonnements (das letzte oft unvollständig) zu 14 Vorstellungen. Zu den 150—160 Vorstellungen im Abonnement kamen die außerordentlichen: etwa sieben bei aufgehobenem Abonnement, 14 Benefize und in den ersten Regierungsjahren Wilhelms I. auch einigemal Freitheater (an den Geburtstagen des Königs und bei anderen königlichen Familienfesten, zu Landtagseröffnungen usw.). Das ergab einen Jahresdurchschnitt von 170 bis 185 Vorstellungen (1830 z. B. 172, 1833 183). Die Konzentration des Betriebs konnte auf die Leistungen der Bühne nur günstig einwirken. Die spielfreien Tage gewährten Zeit zu sorgfältigen Vorbereitungen und Proben; von nervöser Hast, übertriebener Anspannung war unter solchen Umständen keine Rede. Die Künstler, die nicht überbürdet, deren Kräfte nicht vorzeitig aufgerieben wurden, ließen sich darum gerne in Stuttgart festhalten und nicht so leicht durch höhere Gagen fortlocken.

Eine weitere Vereinfachung des Betriebs stellte sich dadurch ein, daß der neue Regent nur noch in Stuttgart spielen ließ. Ende 1818 wurde der Abbruch des Theaters in Monrepos befohlen. Das im Ludwigsburger Schloß überließ man anfangs auswärtigen Gesellschaften, so mehrere Jahre der in ganz Württemberg beliebten Winterschen Truppe. Im Jahre 1833 wollte es der König wieder zu sommerlichen Vorstellungen durch das Hoftheaterpersonal instand setzen lassen. Es kam jedoch nicht dazu; vermutlich wäre die Erneuerung von Saal und Bühne zu kostspielig gewesen. Man ließ das Schloßtheater fortan unbenutzt stehen, ohne es abzutragen.

An der Einteilung der Plätze und den Eintrittspreisen wurde nichts Wesentliches geändert. Nur sollte künftig jede anständig gekleidete Person Zutritt zur ersten Galerie haben — eine Neuerung, die dem Fortschritt vom autokratischen Feudalstaate König Friedrichs zum verfassungsmäßig-liberalen Wilhelms I. entsprach. Tatsächlich beherbergte der erste Rang aber immer noch vorzugsweise den Adel. Gleichzeitig wurden im Parterre „gesperrte Sitze" eingerichtet; sie kosteten einen Gulden, während offene Plätze dort nach wie vor für 48 Kreuzer zu haben waren. Sonst gab es in diesem Punkt bis in die Gallsche Epoche nur ganz unbedeutende Schwankungen. Einen Unterschied zwischen Opern- und Schauspielpreisen machte man noch nicht. Dagegen verteuerte sich das Abonnement nicht unbeträchtlich, namentlich für die Besucher des ersten Ranges. Für 14 Vorstellungen bezahlte man dort anfangs 7 Gulden 42 Kreuzer (8 Gulden 24 Kreuzer), später 8 Gulden 24 Kreuzer (10 Gulden), auf der zweiten Galerie und in den Parterrelogen 4 Gulden 12 Kreuzer (5 Gulden 36 Kreuzer), bzw. 5 Gulden 36 Kreuzer (7 Gulden) usf., wobei sich die eingeklammerten Zahlen

auf das monatliche, die anderen auf das jährliche Abonnement beziehen. Für Parterresperrsitze gab es bis 1842 nur Monatsabonnements, und diese kosteten soviel als die auf Parterrelogen. Dem unwürdigen und die Kasse schädigenden Handel mit Abonnementskarten konnte trotz allen Verboten nie ganz gesteuert werden. Mit Freiplätzen war man ziemlich verschwenderisch. Man bedurfte über 200, obgleich Theaterkritiker damals noch nicht freien Eintritt hatten.

Schon diese Freigiebigkeit läßt auf keinen allzu großen Andrang des Publikums schließen. In der Tat wurde oft genug fast nur für die Abonnenten gespielt, und da man diesen nicht allzu große Rücksicht schuldig zu sein glaubte, nahm man es mit Repertoireänderungen sehr leicht. Mochte der Durchschnitt der Tageseinnahmen sich auf 100 bis 200 Gulden belaufen, so war doch ein Eingang von 20 bis 30 Gulden nichts Unerhörtes, selbst bei beliebten Opern (z. B. „Die weiße Frau“ am 11. Dezember 1829 25 Gulden 42 Kreuzer). Als Seydelmann am 29. Juni 1835 zum ersten Male nach dreimonatigem Urlaub wieder auftrat, lautete der Kassenrapport: 387 Gulden 24 Kreuzer, und ähnliche Ergebnisse lieferten die ersten Vorstellungen von „Robert dem Teufel“ im Abonnement. Aber das waren Ausnahmen. Ein volles Haus bei aufgehobenem Abonnement pflegte 500 Gulden und darüber einzubringen. Einen Maßstab für den Theaterbesuch liefert auch die Zahl der gedruckten Theaterzettel. 1819 belief sie sich auf 700, wovon 400 an die Abonnenten verteilt, 150 in die Gasthöfe und bedeutenderen Häuser, in denen niemand abonniert war, getragen und 150 an der Eintrittskasse und von den Billettabnehmern feilgeboten wurden.

Von den einzelnen Ausgabeposten ziehen die Künstlerbesoldungen und Autorenhonorare besondere Aufmerksamkeit auf sich; über die Ausstattungskosten werden in anderem Zusammenhang noch einige Angaben gemacht werden. Die Gagen der ersten Kräfte schwankten zwischen 3000 bis 4000 Gulden; dazu kamen noch die Benefizvorstellungen, die meist mit 500 Gulden garantiert werden mußten und den Berechtigten mitunter um diese Summe abgekauft wurden. Der König pflegte ein Ehrengeschenk in Geld dazu zu legen. In den vierziger Jahren kam ein höchstens zehn Gulden für den Abend betragendes Spielhonorar auf, das in der Regel gleichfalls in der Höhe von 500 Gulden kontraktlich garantiert wurde. Die Gehälter der Musiker blieben durchschnittlich hinter denen der Bühnenkünstler weit zurück. Im Jahre 1818 war der Gagenetat des Orchesters insgesamt auf 27400 Gulden festgesetzt. Für das Ballett wurden beispielsweise im Winter 1829/30 34699 Gulden 48 Kreuzer verausgabt. An Gastspielhonoraren zahlte man den Künstlern, deren Engagement in Aussicht genommen war, nach ihrem Range 4 bis 10 Louisdors (44 Gulden 48 Kreuzer bis 112 Gulden) für jede Rolle. Bei Ehrengästen mußte man manchmal tiefer in den Beutel greifen. Der Tenorist Haizinger erhielt, um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, 1825 für vier Abende 534 Gulden.

Die Dramenmanuskripte und Opernpartituren wurden von den Autoren selbst oder, hauptsächlich bei fremdländischen Erzeugnissen, von Schauspielern,

Regisseuren, Souffleuren bezogen, die sich mit diesem Handel Nebeneinnahmen verschafften. In den zwanziger Jahren begannen sich auch Geschäftsleute dieses Erwerbszweigs zu bemächtigen. Die Stuttgarter Bühne unterhielt namentlich zu der Musikalienhandlung B. Schotts Söhnen in Mainz und zu der Firma Adalbert Prix in Wien lebhafte Beziehungen. Von Jahr zu Jahr wurde die Intendanz mehr mit den Angeboten solcher Agenturen überschwemmt. Sie stellte sich übrigens beim unmittelbaren Verkehr mit den Autoren immer am besten. Einige Zahlen illustrieren die Preislagen des Bühnenmarkts am deutlichsten. Grillparzer erhielt für seine „Sappho" 12 Dukaten (66 Gulden), während sein Vertreter 20 (110 Gulden) gefordert hatte. Fr. Halms „Griseldis" und G. Freytags „Brautfahrt" wurden mit je 10 Dukaten (55 Gulden) bezahlt, während Gutzkow für jedes seiner Schauspiele 110 Gulden bezog. Das war schon ein ausnahmsweise hohes Honorar, das der Dichter wohl seiner Freundschaft mit dem Regisseur Moritz dankte. Durchschnittlich wurde für ein Schauspielmanuskript 8 bis 12 Dukaten (44 bis 66 Gulden) angelegt, für Bearbeitungen aus fremden Literaturen weniger. Die Opernpreise waren höher. Weber bekam für den „Freischütz" 40 Dukaten (220 Gulden), Marschner für „Templer und Jüdin" 25 Friedrichsdors (zu 11 Gulden 4 Kreuzer = 276 Gulden 40 Kreuzer), Lortzing für „Zar und Zimmermann" 20, für „Die beiden Schützen" und den „Wildschütz" je 15 Friedrichsdors (= 221 Gulden 20 Kreuzer, bzw. 166 Gulden). Ausländische Opern, die noch als herrenloses Gut galten, konnte man weit billiger bekommen, so Boildieus „Weiße Frau" für 44 Gulden, Rossinis „Belagerung von Korinth" für 55, Halévys „Jüdin" für 82, Adams „Postillon von Lonjumeau" für 40. Das Aufkommen der Agenturen trieb auch diese Preise in die Höhe.

Die Ausgaben für das Theater steigerten sich unter König Wilhelm etwa in demselben Maßstabe, als die Geldentwertung Fortschritte machte. Als im Jahre 1818 die Anstalt dem Staate anheimfiel, nahm man an, daß sie einen Gesamtaufwand von ungefähr 100000 Gulden benötige. Daran wollte der König auch fernerhin 10000 Gulden tragen, deren spezielle Verwendung er sich jedoch vorbehielt. Die Staatskasse sollte also einen Jahresbeitrag von 90000 Gulden leisten, der sich tatsächlich 1818/19 auf 100969 Gulden 12 Kreuzer, 1819/20 auf 92775 Gulden 12 Kreuzer belief. Der Etatsentwurf für das letztgenannte Jahr sah folgende Summen vor:

Gehalte	99721	Gulden	18	Kreuzer
Pensionen	4990	„	—	„
Gastrollen	2000	„	—	„
Bureaukosten	926	„	—	„
Verwaltungskosten	31636	„	8	„
	139273	Gulden	26	Kreuzer
Einnahmen	33000	Gulden		
Zuschuß des Königs	10000	„		
	43000	Gulden		

Also Beitrag der Staatskasse nach dem Entwurf 96 273 Gulden 26 Kreuzer; in Wirklichkeit betrug er rund 3500 Gulden weniger. Nachdem 1820 das Theater von der Zivilliste übernommen worden war, hatte diese alle Mehrausgaben im Verhältnis zu den Einnahmen allein zu tragen. Die Hofkammer betrachtete es darum fortan als eine ihrer Hauptaufgaben, den königlichen Zuschuß in gemäßigten Grenzen zu halten. Der am 1. Juli 1824 für das neue Theaterjahr entworfene Etat beschränkte sich beispielsweise auf einen Gesamtaufwand von 121 953 Gulden 52 Kreuzer. Dabei war jedoch das Taglionische Ballett nicht mitberechnet, das in den folgenden Jahren große Extrasummen verschlang. 1831/32 war der regelmäßige Ausgabeetat schon auf 151 627 Gulden 1 Kreuzer angewachsen.

Wie unter König Friedrich wurden auch unter Wilhelm I. alle Kunstgattungen gepflegt: Oper und Schauspiel in regelmäßigem Wechsel, mit Einschluß von Gesangspossen, Travestien und Quodlibets. Schon damals rechtfertigte man wie heute das bunte Vielerlei des Repertoires damit, daß nur durch die Einnahmen aus zweifelhaften Zug- und Kassenstücken der Aufwand für edlere Kunstgenüsse ermöglicht werde. Das unter der vorhergehenden Regierung zurückgedrängte Ballett brachte es jetzt, wenigstens zeitweise, wieder zu großem Glanze. Seit 1825 riß es für einige Jahre das Hauptinteresse an sich, so daß im übrigen Kunstkörper bedenkliche Lücken entstanden und das Opern- und Schauspielrepertoire sehr beschränkt war. Noch immer behalf man sich häufig mit zwei oder drei kleineren Stücken am Abend, zwischen oder nach denen Solisten, bald Instrumental-, bald Vokalkünstler, einheimische wie auswärtige, sich hören ließen oder auch kleine Tanzdivertissements gegeben wurden. Nicht selten verwandelte sich das Theater in einen Konzertsaal, um fremde Virtuosen aufzunehmen. Hier entzückte 1823 der zwölfjährige Franz Liszt zum ersten Male (dann wieder 1843) die Stuttgarter, hier erklangen 1829 Paganinis dämonische Geigentöne, ließ sich 1833 der dreizehnjährige Henri Vieuxtemps als Violinist bewundern. Aber die Gastlichkeit des Hauses ging noch weiter, allzuweit nach unsern Begriffen. Es gab sich zu Vorführung von optischen Nebelbildern und Zaubersoireen her, beherbergte gelegentlich Wüstenvölker und Spezialitäten, die man heute im Zirkus oder Varieté aufsuchen muß.

Die altertümlichen Einrichtungen des alten Lusthaustheaters stellten der Inszenierung mancherlei Schwierigkeiten in den Weg. Im ganzen machte sich, um mit einem damaligen Kritiker zu reden, in der äußeren Ausstattung Wohlhabenheit, nicht aber Pracht und Verschwendung bemerklich, was bei den beschränkten Mitteln des Instituts ganz vernünftig war. Erst als Moritz die Oberregie erhielt, kam ein verfeinerter Geschmack und auch in der Dekoration der Innenräume größere Eleganz auf. Ausnahmsweise, zumal bei Balletten, wurde größerer Prunk entfaltet. Die Höchstsumme, die man für die Ausstattung festlicher Opern auswarf, betrug 5000 Gulden. Nur bei Meyerbeers mit besonderem Glanze inszeniertem „Robert dem Teufel" gab es beträchtliche Überschreitungen. Für Halms „Griseldis" bewilligte man beispielsweise 2000 Gulden.



Probe zu Paganinis Konzert.

Dem Theatermaler Keller wurde 1819 der tüchtige Krämer, ein Schüler Thourets, beigesellt. Er hatte zugleich den Maschinisten Putz zu unterstützen und nahm nach dessen Tod im Jahre 1821 das ganze Maschinerienwesen in seine Obhut, ohne die Dekorationsmalerei abzugeben.

Einen eigenen Kostümkünstler besaß das Stuttgarter Hoftheater nicht. Einzelne Maler zeichneten die Entwürfe, von Fall zu Fall damit beauftragt, und die Ausführung lag in den Händen der Garderobiere. Als solche tat sich Fräulein Heideloff, eine Schwester des Malers, durch Trachtenkenntnisse und technische Fertigkeit hervor. Nur langsam setzte sich die historische Treue in der Kostümierung durch. Das romantische Phantasiekostüm mußte zwar aus den Stücken, die in älteren Zeitaltern spielten, überall weichen, aber die Schauspiele aus dem 18. Jahrhundert, wie „Minna von Barnhelm“, wurden noch immer in modernster Tracht dargestellt. Die Neuinszenierungen in den dreißiger Jahren brachten große Fortschritte, und das Publikum war von dem pikanten

altfranzösischen Kostüm im „Tartüffe", von den malerischen Gewändern, die für Goethes „Faust" angefertigt wurden, entzückt. Es gab jedoch auch Theaterfreunde, die die alte Einfachheit der neu aufkommenden Verfeinerung vorzogen. So verlauteten im Morgenblatte bei einer Besprechung des 1840 aufgeführten „Nibelungenhorts" von Raupach Klagen über den übertriebenen Glanz der Kostüme, der dem Eindruck des Geistigen, dem ruhigen Genusse des inneren Sinnes Eintrag tue.

An die Spitze der Oper war noch von König Friedrich der Wiener Meister Johann Nepomuk Hummel (1778—1837, aus Preßburg gebürtig), der glänzende Klaviervirtuose und treffliche Klavierkomponist, berufen worden. Er pflegte vor seinem Lieblingsinstrumente zu dirigieren und darauf in manchen Opern die Seccorezitative zu begleiten. Streitigkeiten mit dem Intendanten von Wächter führten jedoch schon im November 1818 zu Hummels Abgang. Der König war damals mit der Einstudierung einer Oper unzufrieden gewesen, die Intendanz hatte die Schuld dem Kapellmeister zugeschoben und ihm einen Verweis erteilt. Hummel forderte, obgleich auf Lebenszeit engagiert, seine Entlassung. Man hätte den Künstler, dessen eigenmächtiges und und unruhiges Wesen zwar unbequem war, dennoch seiner unverkennbaren Fähigkeiten wegen gerne gehalten und verhandelte mit ihm auf neuer Grundlage. Man war auch geneigt, seine Befugnisse zu erweitern, aber die Verständigung scheiterte an seinen übertriebenen Ansprüchen.

Hummels Stuttgarter Tätigkeit war zu kurz, als daß sie dauernde Spuren hätte hinterlassen können. Desto maßgebender für die Leistungen der Oper wurde auf Jahrzehnte hinaus der Einfluß seines Nachfolgers. Unter zahlreichen Bewerbern um den erledigten Kapellmeisterposten trug der Münchner Orchesterdirektor Peter von Lindpaintner (1791—1856), Koblenzer von Geburt, den Sieg davon. Er übernahm nach Schluß der Trauerzeit um Königin Katharina im April 1819 sein Amt und erhielt noch im November desselben Jahres einen lebenslänglichen Vertrag. Nunmehr war der rechte Mann für die Leitung der Oper gefunden. Lindpaintner war der geborene musikalische Feldherr, ein seltenes Talent wie im Dirigieren so im Organisieren. Mit rastlosem



Peter von Lindpaintner.

Fleiß, mit zäher Arbeitskraft ausgestattet, stellte er an sich und an andere die strengsten Forderungen. Mit der strammen Zucht, die er hielt, ging die feinste Schulung des Orchesters, die sorgsamste Auswahl der einzelnen Künstler Hand in Hand. Er duldete keine Mittelmäßigkeiten, und doch litt unter den virtuosen Leistungen der Mitglieder die Einheitlichkeit des Kunstkörpers nicht not. Diesem hauchte der belebende, befeuernde Geist des Dirigenten, der immer auf die Gesamtgestaltung eines Werks sein Hauptaugenmerk richtete, die Seele ein. Die zahlenmäßige Überlegenheit des Berliner oder Wiener Orchesters wußte Lindpaintner, dessen Heerschar auf 50 Köpfe stieg, durch die vollendete Ausgeglichenheit des Stimmverhältnisses wettzumachen. So wuchs das Ansehen seiner Kapelle gewaltig. Im Jahre 1834 erklärte ihn Felix Mendelssohn-Bartholdy, aus Anlaß eines Besuchs in Stuttgart, für den besten Orchesterdirigenten in Deutschland: es sei, als wenn er er mit seinem Taktstöckchen die ganze Musik spiele; sein vortreffliches Orchester gehe so vollkommen schön und genau zusammen, wie man es nur erdenken könne. Lindpaintner führte seine wackere Schar wie im Theater so auch im Konzertsaale von Sieg zu Sieg. Er hat die Abonnementskonzerte begründet, hat die Mozartschen und Beethovenschen Sinfonien nach Stuttgart gebracht, die Oratorienaufführungen in der Stiftskirche ins Leben gerufen, kurz ungemein befruchtend auf das gesamte hauptstädtische Musikleben gewirkt.

Einen zweiten Kapellmeister gab es noch immer nicht; Lindpaintner wurde durch die Orchester- und Instrumentaldirektoren unterstützt und vertreten. Als solche amteten Müller und von Hampeln. Letzterer wurde 1825 pensioniert. An seine Stelle trat der Nürnberger Bernhard Molique (1802—1869), einer der bedeutendsten Violinvirtuosen aller Zeiten und als Dirigent und Lehrer gleich ausgezeichnet wie als ausübender Künstler. Als Konzertmeister war 1822 der Violinist Pechatschek gewonnen worden, um mit Hampeln am ersten Pulte zu alternieren. Er nahm 1826 seine Entlassung, weil man ihn nicht mit dem neuengagierten Molique gleichstellen wollte. 1825 trat der gediegene Violinist Joseph Abenheim ein, der an dem cholerisch-temparamentvollen Höllerer, Stern und Riesam tüchtige Kollegen hatte. 1823 wurde der Kontrabassist Franz Leitner aus Wien geholt. Als erster Violoncellist wirkte noch immer Kammermusiker Kraft, als erster Flötist Kammermusiker Krüger, als erster Klarinettist Kammermusiker Reinhard. Von den beiden Hornisten Schunke war Michael, der jüngere, 1821 gestorben; ihn ersetzten der in der Waisenhausschule ausgebildete Friedrich Siber und Gottfried Schunkes Sohn Ernst. Auf der Oboe zeichnete sich Ruthard, auf dem Fagott Barnbeck aus. Die Arbeitsleistung der Kapelle wurde durch die regelmäßige Zwischenaktsmusik an den Schauspielabenden beträchtlich vermehrt; davon loszukommen war ein Hauptbestreben der hervorragenderen Künstler, und es gelang wenigstens den Kammermusikern, von jener lästigen Verpflichtung — abgesehen von dringenden Fällen — befreit zu werden.

Der Chor, für den aus dem ganzen Lande stimmbegabte junge Männer und Mädchen zusammengesucht wurden, hielt sich auf gleicher Höhe mit dem Orchester. Er wurde stetig vermehrt und erreichte, aus je etlichen 20 männlichen und weiblichen Mitgliedern bestehend, annähernd die Stärke des Münchners. Seit Januar 1818 war an dem Tenoristen Leibnitz ein trefflicher Chordirektor vorhanden, während Friedrich Schmidt die Stelle des Korrepetitors übernahm. Von 1822 bis 1828 wirkte als Singlehrer der Italiener Orlandi an dem Institute.

Auch um die Ergänzung des Solopersonals erwarb sich Lindpaintner Verdienste, obgleich hier sein Einfluß durch die Wünsche des Königs, die Anschauungen des jeweiligen Intendanten, am meisten jedoch durch finanzielle Rücksichten begrenzt war.

Die Opernregie führte in diesem Zeitraume Krebs, dem im Frühjahr 1820 Rohde als Spielleiter der komischen Opern beigesellt wurde. Da Krebs' Stimmmittel immer mehr zurückgingen, so daß er seit 1823 überhaupt nicht mehr auftreten konnte, galt es, nach einem Ersatz Umschau zu halten. Das noch von König Friedrich kurz vor seinem Tode verfügte Engagement des gefeierten Hamburger Tenoristen Gerstäcker wurde nicht vollzogen, und Löhle, der im März 1818 von Hannover zurückkehrte, folgte schon nach Jahresfrist einem verlockenden Rufe an das Münchner Hoftheater. Da erschien der erst 22jährige Berliner Karl Hambuch als Retter in der Not. Im Oktober 1819 trat er sein lebenslängliches Engagement an. Seine weiche, biegsame und klangreiche Stimme, die an der gründlichsten musikalischen Bildung eine Stütze fand, machte ihn bald trotz wenig vorteilhafter, allzu korpulenter Figur in Stuttgart sehr beliebt und sicherte ihm auch bei seinen zahlreichen auswärtigen Gastspielen Erfolge. Aber bereits im Jahre 1833 hatte er sich ausgesungen. Er wurde nun, da er zugleich ein tüchtiger Geiger war, ins Orchester versetzt, starb jedoch schon Jahrs darauf. Das 1822 geplante Engagement des berühmten Berliner Tenoristen Bader zerschlug sich wieder. Für zweite Partien machte man zunächst einen mißglückten Versuch mit dem schon früher angestellt gewesenen Decker, der inzwischen Finanzkammerkanzlist geworden war. An seiner Stelle wirkten dann der Reihe nach Beils, Ubrich, den der Theaterzettel vom 12. Dezember 1824 grausam durch die Notiz an den Pranger stellte, er sei mit Hinterlassung von Schulden heimlich entwichen, und August Benesch. Für letzteren trat im November 1828 Martin List vom Königsstädtischen Theater in Berlin ein, der für die Stuttgarter Bühne eine mehr als vorübergehende Bedeutung gewann. Zwar stellte sich bald heraus, daß seine Stimme seriösen Tenorpartien nicht gewachsen sei: desto besser eignete er sich zu Bufforollen, für die Leibnitz ohnehin stimmlich nicht mehr ausreichte, und namentlich entfaltete er im Schauspiel für Chargen, die eine scharfe Ausprägung erforderten, zumal Sünder und Spitzbuben aller Art, ein starkes Talent.

Der erste Bassist Häser erhielt im Januar 1817 einen Kollegen an dem noch von König Friedrich engagierten stimmgewaltigen Pillwitz vom Hoftheater

in Kassel, der jedoch schon wieder nach zwei Jahren abging. Pezold hatte sich inzwischen so glücklich entwickelt, daß er sich mit Häser in das erste Fach teilen konnte. Zweite Baßrollen sang hauptsächlich der wackere Kunz, gleich Pezold ein Schüler des Waisenhausinstituts. In den ausgesprochenen Baßbuffopartien ergötzte Matthias Rohde das Publikum.

Primadonnen waren bei König Wilhelms Regierungsantritt drei vorhanden: Frau Mayer-Lembert, Frau Elisa Müller und Frau Fischer-Vernier. Dazu kamen Fräulein Auguste Beck und mehrere Schülerinnen des Waisenhausinstituts. Von diesen teilten sich Celestine Goldenberg (nachmalige Frau Dobritz), Mathilde Löw, Rosa Ettmaier (seit 1819 Eßlairs Gattin) und anfangs auch Luise Ritter in die Soubrettenrollen, während Fräulein Göppel das Fach der komischen Opernalten übernahm. Frau Mayer-Lembert ging Ende 1817 nach Wien, und die Fischer-Vernier wurde im Dezember 1818 entlassen, weil ihre Stimme sich so sehr zu ihrem Nachteil verändert hatte, daß das Auditorium unzweideutig sein Mißfallen darüber kundgab. In der von dem jungen Heinrich Heine angesungenen Karoline Stern fand sich sofort ein ausgezeichneter Ersatz. Die jugendlichen Partien gingen 1819 von Fräulein Beck an die begabte Katharina Hug aus Ravensburg, seit 1824 Frau von Knoll, über. Sie war aus dem Stuttgarter Singchor hervorgegangen, und Lindpaintner hatte sich ihrer Ausbildung angenommen; 1823 erhielten ihre Gesangsstudien noch in Mailand den letzten Schliff. Da Frau Elisa Müller 1823 pensioniert wurde, gewann man als weitere Primadonna Fräulein Wilhelmine Fischer, eine Schwester der Fischer-Vernier, die sich durch ihre reine, volle und starke Stimme, ihren gefühlvollen Vortrag, ihre treffliche italienische Schule und ihr bedeutendes Darstellungstalent rasch in der Gunst des Publikums festsetzte. Aber schon im Jahre 1826 zog sie sich von der Bühne zurück, um einem Freiherrn von Welden die Hand zu reichen. Fräulein Stern hatte bereits 1824 Stuttgart verlassen, und so mußte man sich eine Zeitlang ohne ständige Primadonna behelfen. Im Dezember 1827 sprang Fräulein Katharina Canzi (1805—1890; seit 1830 Frau Wallbach) in die Lücke. Eine Schülerin Salieris in Wien, hatte sie sich trotz ihrer Jugend durch weite Kunstreisen einen bedeutenden Namen gemacht



Katharina Canzi (verehelichte Wallbach).

und war auch in Stuttgart wiederholt als Gast aufgetreten. Die anmutige Künstlerin vereinigte in ihrem Gesange deutsche Gefühlswärme mit italienischer Bravour. Schon vorher war das Soubrettenfach mit einer ersten Kraft besetzt worden. 1819 bis 1821 hatte in diesem die zierliche Fräulein Meyer erfolgreich gewirkt. Aber erst Frau Johanna von Pistrich, geb. Hornik, die sich 1823 einfand, brachte mit ihrem echt wienerischen Theaterblut und ihrer hübschen Stimme die Zerlinen und ähnliche Rollen zu voller Geltung. 1827 wurde noch die auch im Schauspiel viel verwendete Karoline Laurent als weitere Soubrette engagiert. Von den gastierenden Künstlerinnen gefiel in diesem Zeitraum besonders Frau Neumann-Sessi. Für die Hofkonzerte wurden hin und wieder über die Wintermonate italienische Sängerinnen verpflichtet, so 1822/23 und 1823/24 Klelia Pastori.



Johanna von Pistrich.

Ungemein fördernd wirkte Lindpaintners Tatkraft auf die Gestaltung des Opernrepertoires. Schneller als je kamen die Neuheiten nach Stuttgart, und, was fast noch mehr bedeuten wollte, es war stets ein für damalige Verhältnisse stattlicher Bestand fest eingeübter und zur Darstellung bereiter Werke vorhanden, so daß es an Abwechslung nicht so leicht fehlte. Bei zwei Opernvorstellungen in der Woche gelangte man insgesamt auf 80 bis 90 in der zehnmonatigen Spielzeit. Darunter pflegten vier bis sechs Neuheiten zu sein. In der Saison 1824/25 wurden beispielsweise 32 verschiedene Opern von 17 Komponisten gegeben.

Eine Schwäche Lindpaintners war seine Überproduktivität. Selten verging ein Jahr, ohne daß er eine Oper, wenn nicht gar zwei, von sich aufführen ließ. Dazu kamen zahllose Ballett- und Schauspielmusiken, von seinen Konzertstücken und kirchlichen Kompositionen ganz zu schweigen. Seine Opern waren nicht viel mehr als bessere Kapellmeistermusik. Doch wurden sie von vielen Zeitgenossen — schon als Gegengewicht zur immer mehr überhandnehmenden italienischen Richtung — geschätzt und gingen auch in Berlin und Wien, teilweise früher als in Stuttgart, in Szene. Von 1819 bis 1828 brachte Lindpaintner von eigenen größeren oder kleineren Opern auf die Stuttgarter Bühne: 1819 „Die Rosenmädchen“ (1827 neu einstudiert), 1820 „Timantes“ und „Die Sternenkönigin“, 1821 „Der blinde Gärtner“, 1822 „Die Pflegekinder“, 1823 „Sulmona“,

1825 „Der Bergkönig", 1828 „Der Vampyr" (1842 und 1845 neu einstudiert), der sich besonderer Beliebtheit erfreute und den Marschnerschen lange nicht in Stuttgart aufkommen ließ. Die Lokalkomponisten, deren Weizen unter König Friedrich geblüht hatte, hielt sich Lindpaintner energisch vom Leib; soll er doch zu dem jungen Abert, der ihm ehrfurchtsvoll die Partitur seines Erstlingswerks überreichen wollte, gesagt haben: „Lassen Sie das gut sein, Herr Hofmusikus! Das besorgen wir hier selbst." Unter Hummel war noch Sutors Einakter „Das Tagebuch oder Welcher ist der Vetter?" und Konrad Kochers „Elfenkönig" (Text von seinem Schwiegervater, dem Dichter Ludwig Neuffer) einstudiert worden, aber dann besorgte länger als ein Jahrzehnt Lindpaintner alle Kapellmeistermusik wirklich allein.

Die fünf Mozartopern Entführung, Figaro, Don Juan, Zauberflöte und Titus gehörten zum eisernen Bestande des Repertoires. „Cosi fan tutte" wollte sich dagegen nicht recht einbürgern. Am 7. Januar 1717 war die Oper in einer neuen Fassung unter dem Titel „Mädchen sind Mädchen" wieder erweckt worden, und am 19. Oktober 1823 stellte sie sich als „Verfängliche Wette" in Herklots' metrischer Textbearbeitung vor — beidemal verlorene Liebesmüh! Mit dem Beethovenschen „Fidelio" hatte es Hummel am 20. Juli 1817 erstmals versucht; die Mayer-Lembert vertrat die Titelrolle, Krebs den Florestan, Gnauth den Minister, Pillwitz den Pizarro, Häser den Rokko, Frau Müller die Marzelline und Leibnitz den Jacquino. Das Stuttgarter Publikum war aber noch so wenig wie das anderer Städte für das Wunderwerk reif, und rasch verschwand es wieder vom Spielplane. Am 23. Dezember 1820 ließ Lindpaintner Glucks „Iphigenie in Aulis" (mit Fräulein Stern) aufführen; das allzu sehr an Rossini gewohnte Solopersonal zeigte sich jedoch diesem strengen klassischen Stil nicht gewachsen.

Am 12. April 1822 hielt die deutsche Romantik mit Webers „Freischütz" ihren Einzug in den Stuttgarter Kunsttempel. Der Erfolg war auch hier beispiellos; allein im Laufe des Jahres 1822 mußte die Oper zwölfmal gegeben werden, obgleich die unverbesserlichen Klassizisten, an deren Spitze der Musikkritiker des Morgenblatts stand, ihr Ach- und Wehegeschrei nicht unterdrückten. Bei der Erstaufführung sang Fräulein Stern die anfangs von den Primadonnen bevorzugte Rolle des Annchen; für die Agathe hatte man an Fräulein Hug eine sehr geeignete Vertreterin zur Verfügung. Krebs gab den Ottokar, Kunz den Kuno, Häser und Pezold alternierend den Kaspar und Eremiten, Hambuch den Max, Rohde den Kilian; Miedke glänzte in der Sprechrolle des Samiel. Im Mai 1828 mußten neue Dekorationen, Maschinerien und Kostüme für den „Freischütz" angeschafft werden. Am 29. November 1822 wurde Webers Preziosa-Musik zum ersten Male zu Gehör gebracht, 1824 sein „Abu Hassan" neu einstudiert. Am 24. Mai 1826 führte sich Louis Spohr in Stuttgart mit seiner „Jessonda" ein, der am 25. Mai 1827 sein „Faust" nachfolgte. Meyerbeer, noch immer in süßlicher Nachahmung des italienischen Stils be-

fangen, machte weder 1820 mit „Emma von Resburgh“ noch 1828 mit den „Kreuzfahrern in Ägypten“ Glück. Von den älteren deutschen Komponisten vermochte Winter mit seiner „Das Labyrinth oder Der Kampf der Elemente“ betitelten Fortsetzung der „Zauberflöte“ (1818) ebenso wenig wie mit dem Zweiakter „Die Brüder als Nebenbuhler“ (1820) Erfolg zu erzielen. Von Weigl gefiel „Das Gut im Gebirge“ (1817) ungleich besser als der Einakter „Nachtigall und Rabe“ (1820) oder gar seine große Oper „Baals Sturz oder Daniel in der Löwengrube“ (1821). Auch Kreutzers 1822 aufgeführter „Äsop in Lydien“ konnte sich nicht behaupten. Der heitere Wiener Wenzel Müller beschenkte den Spielplan mit der „Teufelsmühle am Wienerberge“ (1818), dem „Grenadier“ (1818), der Karikaturoper „Prinzessin Evakathel und Prinz Schnudi“; von seinen älteren Erzeugnissen wurden 1826 „Die musikalische Tischlerfamilie“ und 1829 „Der Teufelsstein“ neu eingeübt. Weitere in jenem Zeitraum zum ersten Male aufgeführte deutsche Tonwerke rührten von den bayerischen Kapellmeistern J. H. Stuntz und Ferdinand Fränzl, von Michael Umlauf, Gustav Rösler, Ignaz von Seyfried, Friedrich von Drieberg und anderen her.

Von den französischen Meistern bewahrten sich in diesem Zeitraume Méhul und Boildieu ihre alte Beliebtheit, und mit ihnen trat bald Auber in kräftigen Wettbewerb. Méhuls „Joseph und seine Brüder“ gehörten zu den meist gegebenen Opern, auch sein „Vetter Jakob“ wurde noch immer gern gehört. 1825, bzw. 1826 wurden von ihm „Die zwei Blinden von Toledo“ und „Die Schatzgräber“ neu einstudiert. Von Boildieu erschienen 1817 „Der neue Gutsherr“, 1819 „Rosalieb, das Rotkäppchen“, 1823 „Die umgeworfenen Wagen“, 1828 „Der Kalif von Bagdad“. Seine Meisteroper „Die weiße Frau“, deren süße Melodik mit ihrem reizvollen Lokalkolorit sich auch in Stuttgart sofort in alle Herzen einschmeichelte, erlebte am 4. September 1826 (Geburtstag der Königin) ihre Erstaufführung. Häser sang den Gaveston, Hambuch den George Brown, Frau von Pistrich die Anna, Pezold und Frau von Knoll das Pächterpaar, Fräulein Göppel die alte Margarete. Mit Auber schlossen die Stuttgarter zuerst 1824 durch Vermittlung seiner Oper „Der Schnee“ Bekanntschaft; es folgten 1825 „Leocadie“, 1827 „Der Maurer und der Schlosser“ (mit Hambuch und Pezold in den Titelrollen), 1828 „Das Konzert bei Hofe“, das nach dem Originaltext in Stuttgart spielt, 1829 „Fiorella“, endlich am 10. Juni 1829 „Die Stumme von Portici“. Die Stubenrauch verkörperte die Titelpartie, Hambuch den Masaniello, Pezold den Pietro, Fräulein Canzi die Elvira. Ferner trat Hérold mit seiner Feenoper „Das Wunderglöckchen oder Luzifer als Page“ in das Gesichtsfeld. Von Isouard wurde 1819 „Das Lotterielos“ und 1828 „Das Landhaus am Walde“ in den Spielplan aufgenommen, von Le Sueur 1817 „Alfonso und Serafine“, von Georg Onslow 1828 „Der Hausierer“, von Jean Pierre Solie 1823 der früher schon einmal gegebene Einakter „Das Geheimnis“ neu eingeübt.

Die italienische Oper gewann unter König Wilhelm immer mehr Boden. Lindpaintner war ihr nicht eben hold gesinnt. Er konnte indessen dem persönlichen Geschmack des Monarchen und dem Geiste der Zeit um so weniger Widerstand entgegensetzen, als sich die schöpferische Kraft der italienischen Meister ungewöhnlich stark erwies. Rossini trat mit der Erstaufführung seines zugkräftigen „Tankred" am 20. Februar 1817 seine Vorherrschaft an. Seine fünf nächsten Opern, „Die Italiener in Algier" (1818, neu einstudiert 1846), „Der Türke in Italien" (1819), „Die Getäuschten" (1819, neu einstudiert 1824), „Elisabeth, Königin von England" (1819) und „Richard und Zoraide" (1820), fielen ab. Desto entschiedener war der Erfolg seines „Othello", der am 9. Februar 1821 mit Krebs, Häser und der Stern in den Hauptrollen zum ersten Male in Szene ging. Am 9. Mai 1821 kam „Die diebische Elster" (1846 neu einstudiert) an die Reihe, am 25. November desselben Jahres „Der Barbier von Sevilla" (1843 neu einstudiert). Graf Almaviva war durch Hambuch, Bartolo durch Rohde, Rosine durch Fräulein Stern, Basilio durch Pezold, Figaro durch Häser vertreten. Die temperamentvollste aller komischen Opern bürgerte sich auch in Stuttgart rasch und dauernd ein, obgleich die Lobredner des Alten den Barbier Paisiellos bevorzugten und der Kritiker des Morgenblatts es unbegreiflich kühn fand, daß sich Rossini mit jenem „musikalischen Riesen" zu messen wage. Die folgenden Opern des Meisters blieben wiederum beträchtlich hinter dem Barbier zurück: 1822 „Die Jungfrau am See" (1828 als „Das Mädchen vom See" und 1836 neu einstudiert) und „Armida" (1829 neu einstudiert), 1823 „Aschenbrödel", 1824 „Moses in Ägypten" (1834 und 1842 neu einstudiert), 1825 „Zelmira", 1828 „Die Belagerung von Korinth". Daneben wurden die besseren Werke der älteren Italiener fleißig wiederholt. Von Cherubini standen „Graf Armand" und „Medea" ununterbrochen auf dem Repertoire, von Spontini „Die Vestalin" und seit 1827 wieder der zeitweise zur Ruhe gesetzte „Ferdinand Cortez". Zu den beliebten früheren Opern Paërs gesellte sich noch 1817 seine „Macht der Liebe". Cimarosas „Heimliche Ehe" kam erst in der trefflichen Einstudierung, die ihr Lindpaintner 1819 angedeihen ließ, zu voller Geltung. Kurz vorher war des Spaniers Martin „Baum der Diana" ausgegraben worden, der jedoch nicht mehr denselben Beifall wie zu Polis Zeiten auslöste. 1826 griff man auf Zingarellis „Romeo und Julia" zurück; auch Salieris „Axur" erschien noch bisweilen. Ferner wurden einzelne Werke von Catruso, Generali, Niccolini, Orlandi, Pacini, Pavesi dem Spielplan einverleibt. Doch fand das Publikum nur an des letzteren komischer Oper „Herr Marcantonio" dauerndes Gefallen. Guglielmis Einakter „Die Bräutigamswahl" („La Scetta dello sposo") wurde 1826 in italienischer Sprache gegeben, ohne daß dieser und ähnliche Versuche sonderlich glücken wollten. Manchmal wurden auch einzelne aus dem Zusammenhange gerissene Opernakte oder Opernszenen in willkürlicher Folge dargestellt.

Die Schauspielregie lag anfangs in Eßlairs Händen. Nach dessen Abgang fiel sie wieder Miedke zu, den im März 1829 der neu engagierte Wallbach ablöste. Eine Zeitlang sanken die Leistungen des Schauspiels, namentlich infolge von Eßlairs Verlust, und das Personal wollte zur befriedigenden Wiedergabe der großen klassischen Dramen nicht mehr ausreichen. Es glückte jedoch dem Intendanten Lehr allmählich, die Lücken trefflich auszufüllen. Man arbeitete jedenfalls mit großem Fleiß. Jährlich gab es bis zu 20 Premieren, von den Neueinstudierungen abgesehen. Nur hinkte man mit den Schauspielneuheiten immer noch zu sehr hinter den anderen größeren Theatern her. Mit dem Probieren nahm man es damals nicht allzu gründlich. Im Januar 1817 ordnete Herr von Wächter an, daß von jedem neuen Stück drei Proben abzuhalten seien, die zwei ersten am Tage vorher um 9 und 3 Uhr, die letzte am Tage selbst um 9 Uhr. Von alten Stücken wurde in der Regel eine Probe am Tage der Aufführung morgens 9 Uhr veranstaltet. Der Charakter der Vorstellungen litt unter dem Extemporieren, das unter König Friedrich zur leidigen Gewohnheit geworden war. Namentlich bei Benefizvorstellungen ließen die Benefizianten ihrer augenblicklichen Laune die Zügel schießen. Übrigens machten es die Buffos in der Oper nicht besser als die Komiker im Schauspiel. Die Theaterleitung kämpfte gegen den Unfug nach Kräften an. Eine königliche Verordnung vom 16. Dezember 1826 untersagte aufs nachdrücklichste das Extemporieren und ähnliche Unschicklichkeiten unter Androhung von Strafen. Vier Jahre später mußte das Verbot von neuem eingeschärft werden. Und die muntere Fossetta ließ es sich auch dann noch nicht nehmen, ihre kleinen Privatscherze zu machen, was man ihr eben als Vorrecht des Alters hingehen lassen mußte.

In den ersten Jahren der neuen Regierung fand im Schauspielpersonal ein starker Wechsel statt, und das Publikum sah sich wieder vor nicht enden wollende Probegastspiele gestellt. Unter den vorhandenen männlichen Kräften stand Eßlair obenan. Das Fach der bürgerlichen Väter war durch Pauli, das der Heldenväter durch Miedke gut vertreten; letzterer war allerdings mehrere Jahre durch Leiden seinem Beruf entzogen, den er erst im Oktober 1818 wieder aufnehmen konnte. In Gnauth war eben erst ein begabter Charakterspieler, in Rohde, dem Vinzens noch bis 1819 zur Seite stand, ein Komiker von echtem Schrot und Korn gewonnen worden. Einige Chargenspieler, wie Schlooz und Mercy, vervollständigten das Personal, das jedoch der Ergänzung durch Opernmitglieder, wie Leibnitz, Häser, Pezold, Kunz, dringend bedurfte, weil es damals an Stärke hinter dem anderer großen Bühnen zurückblieb. Von den drei jugendlichen Helden und Liebhabern, mit denen dieses Fach in den letzten Jahren König Friedrichs besonders glücklich besetzt gewesen war, entfernten sich Lembert und Hartmann 1817. Die Hauptlast ruhte nun auf Mevius' Schultern; unter den zahlreichen Liebhabern, die in den nächsten Jahren in rascher Folge kamen und gingen (Weil, Finke, Dittmarsch, Haas, Nolte usw.), behauptete sich Albert Schmidt, dessen Spiel mehr heftig als warm gewesen



Wilhelm Maurer
als Oberförster in Ifflands „Jägern“.

sein soll, wenigstens in zweiten Rollen. Der im Waisenhausinstitut ausgebildete Christian Braun (bis 1824) machte als zweiter gesetzter Held keine schlechte Figur, und auch sein Mitschüler, der vielseitige Friedrich Schmidt, hielt sich namentlich in bürgerlichen Stücken wacker, obgleich ihn seine unscheinbare Gestalt behinderte. Inzwischen war in dem aus Mannheim gebürtigen Wilhelm Maurer (1792 bis 1864) vom Berliner Hoftheater, der am 15. Oktober 1819 sein Engagement antrat, wieder eine erste Kraft gewonnen worden. Er spielte anfangs die Ferdinands und Don Carlos, nahm aber bald das eigentliche Heldenfach in vollem Umfang auf sich. Eßlair wurde nämlich durch finanzielle Vorteile verlockt, im November 1820 seinem lebenslänglichen Stuttgarter Kontrakt zu entsagen und nach München zu ziehen; damit war das Stuttgarter Schauspiel seines Matadors beraubt. Maurer kam ihm an Größe und Erhabenheit nicht ganz gleich. Indessen war auch er ein vielseitig begabter und wahrhaft bedeutender Künstler. Er stammte aus der gediegenen Schule Ifflands, dessen Patenkind er war. Glückliche äußere Mittel unterstützten ihn: eine imposante Erscheinung, ein schönes Organ, aristokratisches Auftreten. Ein feuriges Temperament glühte in ihm, und oft ließ er sich von seinem Ungestüm zu weit fortreißen. Das Sentimentale stand seiner kraftvollen Natur am wenigsten an. Seine Fähigkeiten entfalteten sich um so reicher, je mehr er in das ältere Fach überging. Da erst kam sein fein komisches Talent zur vollen Geltung. Neben würdigen Heldenvätern verkörperte er humoristische Bonvivants aufs glaubwürdigste, und sein siegreiches Lachen wirkte unwillkürlich ansteckend. Das eigentliche Heldenfach übernahm dann der Berliner Ludwig Wallbach (1793 bis 1872) vom Hamburger Stadttheater, der schon im November 1826 gastiert hatte und sein Engagement im März 1829 antrat. Mevius war seit 1826 durch schwere Leiden seinem Berufe entzogen und mußte pensioniert werden. Seine Stelle nahm im September 1826 August Dobritz ein, der sich in den Rahmen des ernsten Schauspiels nicht recht einfügte, aber durch unverwüstlich gute Laune, sprudelnde Lebendigkeit, keckes Karikaturentalent für die Darstellung von Bonvivants, Wildfängen, Gecken, Zierbengeln wie geboren war. Nur hieb er allzu leicht über die Schnur und erregte dadurch mißliebiges Aufsehen, daß er Stuttgarter Persönlichkeiten auf der Bühne nachahmte. Auch als Mensch

konnte er, eine wahre Eulenspiegelnatur, die Possen nicht lassen und seine böse Zunge nicht zügeln, worüber er schließlich zu Fall kam. Im Dezember 1840 wurde er „wegen seines asotischen Lebenswandels“, wie die Akten sich ausdrücken, entlassen, nicht ohne daß man für sein weiteres Fortkommen sorgte.

Um die vielen Rollenstreitigkeiten unter dem Damenpersonal künftig zu vermeiden, stellte Direktor von Wächter für dieses im Februar 1817 den Grundsatz des Alternierens wenigstens soweit auf, daß die, welche in alten Stücken eine Rolle schon einmal gespielt hatten, regelmäßig darin abwechseln sollten. Unter den beim Tode König Friedrichs vorhandenen Künstlerinnen nahm Frau Brede die erste Stelle ein; neben ihr spielte Frau Elise Eßlair Heroinen, bis sie sich im Frühjahr 1818 von ihrem Gatten scheiden ließ und von der Bühne zurückzog. Die ernsten Mütter vertrat Frau Leibnitz, bis 1819 noch von Frau Aschenbrenner unterstützt, die komischen Frau Fossetta. Von den jugendlichen Liebhaberinnen verließ Frau Hartmann (geb. Gauß) im Oktober 1817, Frau Miedke (geb. Aschenbrenner) im März 1820 — letztere unter gleichzeitiger Trennung ihrer Ehe — Stuttgart. Hart wurde die Naive Fräulein Marconi, der man ihre mehr als 40 Jahre noch kaum anmerkte, durch ihre Entlassung im Juni 1822 getroffen. In die freigewordenen jugendlichen Fächer rückten nun hauptsächlich die angehenden Künstlerinnen aus dem Waisenhausinstitute ein: Frau Mevius, geb. Schiedinger, Luise Knoll, Christiana Katharina Kohm und Luise Ritter, die 1827 ihren Kollegen Friedrich Schmidt heiratete, ferner einige Jahre lang die Töchter der Fossetta, Schülerinnen Eßlairs: Henriette und Charlotte Fossetta, letztere Gnauths Gattin. Von allen diesen gewann nur Luise Ritter-Schmidt dauernde Bedeutung für die Stuttgarter Bühne. Das blutjunge Mädchen versuchte sich als Tänzerin, Sängerin, Schauspielerin, bis ihr die ganze Erbschaft der Marconi zufiel. Sie war voll von Leben, Empfindung und guter Laune, am reizendsten im ländlichen Milieu; ihre geistige Kraft hätte sie auch zu großen tragischen Rollen befähigt, und sie wagte es wirklich mit dem Goetheschen Gretchen, der Marie Beaumarchais. Aber die Natur, als ob sie auf ihre Kunst neidisch wäre, hatte ihren Körper allzu schmächtig gestaltet, und so konnte sie aus dem Kreise der Naiven nicht weit hinausschreiten. Von auswärts wurde im Herbst 1820 für Frau Miedke als erste sentimentale Liebhaberin Albertine Schaffner geholt, die Jahrs darauf sich mit Wilhelm Maurer verband. Herbst 1823 wurde sie entlassen, und eine begabte Anfängerin, Rosalie Reinhard, die Tochter des Kammermusikers, trat an ihre Stelle. Als diese Ende 1825 ausschied, kehrte Frau Maurer zur Bühne zurück, und sie erwies sich fortan für das Ensemble viele Jahre als eine zuverlässige und nützliche Kraft. Auch die Opernsoubretten wurden für das Schauspiel herangezogen; Fräulein Meyer und Laurent waren beide dazu recht brauchbar, letztere traf den schnippischen Ton besonders gut.

Mit Neujahr 1826 verließ Frau Brede Stuttgart. Weder ein Fräulein Eichenhoff noch ein Fräulein Ehlers vermochte sie im Heroinenfache zu ersetzen.

Aber bald fand sich in Amalie von Stubenrauch (1805—1876) die gesuchte erste Kraft. Die Tochter eines bayerischen Offiziers, hatte sie am Hoftheater ihrer Vaterstadt München Engagement erhalten. Im März 1827 war sie dann zum Gastspiel nach Stuttgart gekommen und nach dessen erfolgreichem Verlauf engagiert worden. Am 7. November 1828 debütierte sie. Eine junonische Erscheinung, wußte sie, um Wolfgang Menzels Worte zu gebrauchen, „die natürliche Schönheit ihrer Gestalt noch durch die Kunst des Anzugs in ein blendendes und stets überraschendes Licht zu setzen". Aber man würde von ihr eine falsche Vorstellung bekommen, wenn man körperliche Vorzüge und elegante Toiletten als ihre einzigen Hilfsmittel betrachten wollte. Selbst ihre Feinde konnten ihr schauspielerische Begabung nicht absprechen, und das verwöhnte Publikum von Wien, Prag, München erkannte sie, gleich den dortigen Kritiken, als eine Schauspielerin von hohem Range an. Am besten lagen ihr die rein heroischen Rollen. Würde und Hoheit, Feuer und Leidenschaft standen ihr gleichermaßen zu Gebote. Ein klangreiches Organ, klare Redeweise, plastische Körperbewegung unterstützten sie dabei. Nur neigte sie zu sehr zum deklamatorischen Stil, und ihre pathetische Rezitation stach namentlich von Seydelmanns Realismus ab. Die Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, Donna Diana zählten zu ihren besten Rollen. Im Lustspiel wirkte sie, wie wenig es ihr an Geist fehlte, mitunter zu gewichtig. Auch fand man ihr Mienenspiel nicht immer ausdrucksvoll genug. Jedenfalls aber war sie eine hochstrebende Künstlerin, die sich innerhalb der strengen Schönheitslinien bewegte und allen ihren Leistungen die Harmonie zu wahren wußte.



Amalie von Stubenrauch.

Die in den vorhergehenden Jahrzehnten dem Spielplane gewonnenen Dramen Schillers blieben zunächst demselben zum größten Teil erhalten. Die zwei von König Friedrich verfemten Jugendwerke „Die Räuber" und „Kabale und Liebe" wurden am 2. Februar, bzw. 16. März 1817 wieder aufgenommen. Mit der ganzen Wallenstein-Trilogie machte man im November 1819 einen erneuten Versuch, aber das Mittelstück vermochte sich immer noch nicht Geltung zu verschaffen. Eßlair glänzte damals als Wallenstein. Dann wurde infolge der Balletherrschaft der ernste Spielplan eine Zeitlang sehr vernachlässigt, und so stellte sich gegen Ende 1828 die Notwendigkeit heraus, eine Anzahl Schillerscher Stücke neu einzuüben. In rascher Folge geschah dies binnen Jahresfrist mit

„Wallensteins Tod", der „Verschwörung des Fiesco zu Genua", „Kabale und Liebe", der „Braut von Messina", „Maria Stuart", „Don Carlos". In diesen Neueinstudierungen wirkten schon neben dem Ehepaar Maurer, Wallbach und den bewährten älteren Kräften Seydelmann, die Stubenrauch und vorübergehend die Peche mit, so daß die meisten Hauptrollen aufs würdigste besetzt werden konnten. Von Goethe wurde am 13. Juni 1817 „Torquato Tasso" zum ersten Male gegeben (1832 neu einstudiert), wobei Hartmann die Titelrolle, Eßlair den Herzog, Gnauth den Antonio, Frau Miedke die Prinzessin und Elise Eßlair die andere Leonore verkörperte. Außerdem wurden das Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" (1817 und 1828) und „Clavigo" zu Seydelmanns Gastspiel (1829) neu eingeübt; „Egmont" stand mit Maurer in der Titelrolle gleichfalls auf dem Spielplane. Lessings „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti" und „Nathan der Weise" erfreuten sich unverminderter Beliebtheit; letzterer wurde 1828 mit Pauli und Jahrs darauf mit Seydelmann als Nathan neu in Szene gesetzt; 1828 suchte man auch den Einakter „Der Schatz" wieder hervor. Ungefähr gleichzeitig schloß das Stuttgarter Publikum mit Heinrich von Kleist und Franz Grillparzer Bekanntschaft. Das „Kätchen von Heilbronn", das schon 1810 bei der Intendanz eingereicht worden war, erlebte seine Premiere in der Holbeinschen Bearbeitung am 27. Dezember 1817. Die Marconi gab das Kätchen, Eßlair den Grafen Wetter vom Strahl; 1829 spielte die Stubenrauch in dem zu ihrem Benefiz neu einstudierten Stück die für sie wenig geeignete Titelrolle. Am 30. März 1822 wurde „Der Prinz von Hessen-Homburg oder Die Schlacht bei Fehrbellin" — gleichfalls in Holbeins Aufmachung — zum ersten Male aufgeführt, wobei Maurer den Titelhelden darstellte. Grillparzers „Ahnfrau" ging seit dem 5. Oktober 1817 häufig über die Bretter, auch seine „Sappho", die am 20. Dezember 1818 mit Frau Brede als Neuheit erschien, behauptete sich (1836 neu einstudiert), wogegen „König Ottokars Glück und Ende", das sich Miedke am 28. Mai 1825 zu seinem Benefiz ausersah, rasch wieder vom Repertoire verschwand. Karl Immermanns einaktiges Lustspiel „Die schelmische Gräfin" zeigte sich vorübergehend im Jahre 1828. Von Theodor Körner wurden 1817 noch „Der Nachtwächter" und „Die Gouvernante" dem Spielplane gewonnen, seine meisten übrigen Stücke fleißig wiederholt, „Zriny" 1826 neu eingeübt.

Das höhere Drama war in diesem Zeitraum noch durch eine Anzahl den Klassikern nachstrebender Dichter vertreten, die sich aber doch nicht recht einbürgern konnten. Einen verhältnismäßig nachhaltigen Erfolg trug Öhlenschläger mit seinem „Correggio" (1817, neu einstudiert 1826 und 1836) davon. Ludwig Robert lieferte 1820 das Trauerspiel „Die Macht der Verhältnisse", Klingemann 1820 „Faust" und 1821 „Moses", der Däne Laurids Kruse 1824 einen „Ezelino da Romano", Franz Karl Weidmann 1824 das dramatische Gedicht „Die Geächteten", A. von Tromlitz 1827 das historisch-romantische Schauspiel „Die Douglas oder Familienzwist", Freiherr J. Chr. von Zedlitz

1828 das Trauerspiel „Zwei Nächte in Valladolid“. Auch Adolf Müllner mühte sich mit seinem zweiteiligen „König Yngurd“ (1817) um wahre Dichterlorbeeren; 1820 folgten „Die Albaneserin“ und „Der 29. Februar“, 1829 wurde „Die Schuld“ neu einstudiert. Mit ihm wetteiferte in der romantischen Schicksalstragödie Ernst Houwald, der seit 1821 mit Stücken wie „Das Bild“, „Fluch und Segen“, „Die Heimkehr“ das Stuttgarter Publikum gruseln machte. Helmina von Chezy, Graf Franz von Riesch und andere schlossen sich an. Im Jahre 1820 tauchte mit dem Trauerspiel „Die Fürsten-Chawansky“ ein neuer Bühnenbeherrscher auf, der ein Vierteljahrhundert lang mit welthistorischer Fabrikware und Rührstücken den Markt überschwemmte: Ernst Raupach.

Von den älteren Theatralikern hatte Kotzebue noch immer nichts an Beliebtheit eingebüßt. Die Jahre 1817 und 1818 brachten noch je fünf Novitäten von ihm, und als keine neuen Stücke mehr von ihm zur Verfügung standen, begann man die alten der Reihe nach aufzuwärmen. Unter den 130 dramatischen Werken, die in der Spielzeit 1823/24 aufgeführt wurden, rührten nicht weniger als 27 von Kotzebue her. Iffland, Schröder und die Weißenthurn blieben ebenfalls Stammgäste auf der Stuttgarter Bühne. Theodor Hell erzielte namentlich mit seiner dem Französischen entlehnten „Königin von sechzehn Jahren“ starken Erfolg; P. A. Wolff errang mit seiner am 29. November 1822 zum ersten Male gegebenen „Preziosa“ (mit Frau Maurer) dank der Weberschen Musik einen der nachhaltigsten Theatersiege. Schall, Jünger, Wall, Steigentesch, Beck, Julius von Voß, F. W. Ziegler, Fr. L. Schmidt, Contessa, Castelli, Franz von Holbein waren gleichfalls noch im Spielplane vertreten.

Neue Kräfte begannen sich auf dem Gebiete des bürgerlichen Schauspiels und Lustspiels zu regen. Karl Töpfer erwarb sich zuerst im historischen Kostüm mit seinem Drama „Der Tagesbefehl“ (1820) und dem als Seitenstück dazu gedachten Lustspiel „Des Königs Befehl“ (1822) die Gunst der Stuttgarter, zumal da der alte Fritz eine Meisterleistung Miedkes war, und behauptete seine Beliebtheit durch muntere Gegenwartsstücke („Der beste Ton“ 1828) und die Dramatisierung von Goethes „Hermann und Dorothea“ (1828). Karl von Holtei führte sich 1826 mit den beiden kleinen Schwänken „Die Wiener in Berlin“ und „Die Berliner in Wien“ ein. Der von Wilhelm Hauff zerzauste Romanschriftsteller H. Clauren (Karl Heun), Johann Ludwig Deinhardstein, dessen „Hans Sachs“ (1829) besonders gut gefiel, J. Albini und andere reihten sich an. Karl Blum, der das Vaudeville nach Deutschland verpflanzt hat, faßte 1822 mit seinen anspruchslosen Singspielen, zu denen er die entsprechende Musik selbst zu schreiben pflegte, festen Fuß und ließ eine Reihe Lustspiele und Schwänke folgen, die jedoch meist nur Bearbeitungen aus fremden Literaturen waren. In Louis Angely fand sich ein nicht minder fruchtbarer Nachfolger Blums im Felde des Vaudevilles; seit 1826 wurden die „Sieben Mädchen in Uniform“, „Die beiden Hofmeister“ usw. in Stuttgart wie

allerwärts gerne gesehen. In der gleichfalls die Mitte zwischen Drama und Oper einhaltenden Gattung des Quodlibets war L. Breitensteins „Kapellmeister von Venedig“ (1817) ein Schuß ins Schwarze.

Das Verdienst, dem bedeutendsten unter den damals lebenden schwäbischen Dichtern den Weg zur heimatlichen Bühne geebnet zu haben, gebührt Frau Brede, die sich zu ihrem Benefiz am 7. Mai 1819 Ludwig Uhlands Jahrs zuvor schon in Hamburg gegebenes Trauerspiel „Ernst, Herzog von Schwaben“ auswählte. Sie spielte selbst die Gisela, Mevius den Titelhelden, Eßlair, der auch die Regie führte, den Werner von Kiburg, und die ganze Vorstellung verlief aufs würdigste. Die dritte, mit einem Prolog Uhlands eröffnet, fand am 29. Oktober 1819 zur Feier des nach langjährigen hartnäckigen Kämpfen endlich geglückten württembergischen Verfassungswerkes statt. Der junge Wilhelm Waiblinger klopfte dagegen mit seinen Trauerspielen „Haß und Liebe“ und „Anna Bullen“ vergebens an die Pforten des Stuttgarter Theaters. Überhaupt zeigte man sich den Lokaldichtern gegenüber weit weniger willfährig als unter König Friedrich, wie wohl es an Angeboten solcher nicht fehlte. Nur vom Freiherrn von Thumb wurden eine Anzahl größerer und kleinerer Lustspiele sowie das dreiaktige Schauspiel „Die Familie Aglade oder Der Schmuck“ (1818) aufgeführt. Außerdem gestattete man hin und wieder einem Schauspieler zu seinem Benefiz ein Stück eigener Mache. So brachte Vinzens 1818 einen „travestierten Hamlet“, Maurer 1828 ein Drama französischen Ursprungs, „Dreißig Jahre oder Das Leben eines Spielers“, auf die Bretter.

Den Bühnenleitern unter König Wilhelm war die schöne Aufgabe vorbehalten, die Meisterwerke Shakespeares für immer dem Repertoire zu gewinnen. Noch keines stand darin aufrecht; selbst der von Schiller umgedichtete „Macbeth“ mußte 1820 neu einstudiert werden, wobei Eßlair (später Maurer) und Frau Brede das Verbrecherpaar verkörperten. Die Intendanz war sich nicht einmal bewußt, daß mehrere Stücke des großen Briten früher schon aufgeführt worden waren. So gab sie „Die bezähmte Widerspenstige“, die am 20. August 1821 in der die Handlung nach Deutschland verlegenden Bearbeitung Holbeins mit dem geschmacklosen Obertitel „Liebe kann alles“ in Szene ging, als Neuheit aus, desgleichen „Hamlet“ (16. Oktober 1822) und den „Kaufmann von Venedig“ (10. April 1829). Für „Hamlet“ wurde jetzt nicht mehr die Schrödersche Bearbeitung benützt, sondern die von P. A. Wolff auf Grund des Schlegelschen Texts gefertigte; beim „Kaufmann von Venedig“ ersetzte man Ludwig Schubarts Verdeutschung durch die Übersetzung von A. W. Schlegel und die Bühneneinrichtung von Ludwig Tieck. Wirklich zum ersten Male bekamen die Stuttgarter am 2. Februar 1818 den „Julius Cäsar“ (in Schlegels Verdeutschung) zu sehen, zum Benefiz Eßlairs, der den Brutus spielte, und am 18. Mai 1829 „Romeo und Julia“ (gleichfalls in Schlegels Übertragung) mit Wallbach und Fräulein Stubenrauch in den führenden Rollen. Während „Julius Cäsar“ bald wieder vom Spielplane verschwand, erklangen fortan die Liebes-

seufzer des Veroneser Paares um so häufiger von den Stuttgarter Brettern herab. Einige neuere englische Stücke wurden in Bearbeitungen Lebruns und anderer gegeben, ferner verschiedene Dramatisierungen W. Scottscher Romane durch den Freiherrn Joseph von Auffenberg.

Moretos geistreiche „Donna Diana", von dem Wiener Dramaturgen Schreyvogel (Karl August West) in klassische deutsche Form gegossen, erschien in Stuttgart zuerst am 5. Juli 1820 mit Frau Brede in der Hauptrolle (1829 neu einstudiert mit der Stubenrauch) und gehörte fortan zu den Lieblingen des dortigen Publikums. Zwei andere spanische Dramen gingen 1821 in Szene: Calderons „Don Gutierre oder Der Arzt seiner Ehre", gleichfalls von West bearbeitet, und „Das öffentliche Geheimnis" nach Calderon und Gozzi von Lembert. Auch „Das Leben ein Traum" von Calderon stand noch auf dem Spielplane, und man wählte dieses sinnreiche romantische Drama am 12. April 1819 zur ersten Vorstellung nach dem Ableben der Königin Katharina. Italienische Stücke kamen namentlich in Karl Blums Bearbeitungen auf die Bühne, so 1828 Goldonis „Locandiera" unter dem Titel „Mirandolina". Das klassische Schauspiel der Franzosen vertrat in diesem Zeitraume nur Beaumarchais' „Barbier von Sevilla", den Freiherr von Thumb für das Stuttgarter Theater 1823 zustutzte, und die Racine-Schillersche „Phädra", 1827 neu eingeübt. Desto eifriger wurde das moderne französische Drama, vorzugsweise der leichteren Gattung, gepflegt. Th. Hell, Holbein, der ehemalige Stuttgarter Hofschauspieler Lembert, Blum, Lebrun, Friederike Ellmenreich und manche andere arbeiteten mit Vorliebe nach Pariser Vorlagen. 1829 wurde Kasimir Delavignes Lustspiel „Die Schule der Alten" zum ersten Male gegeben, im selben Jahre Merciers beliebter „Essighändler" neu belebt. Vor allem aber war es der unglaublich fruchtbare Eugène Scribe, auf dessen dankbare Lustspiele die deutschen Theaterdichter sich damals stürzten. Zwischen 1822 und 1829 unterhielten zunächst eine Anzahl kleinerer Stücke von ihm das Stuttgarter Publikum.

Das Ballett fristete in den ersten Jahren König Wilhelms ein kümmerliches Dasein; den Zöglingen des Waisenhausinstituts fehlte es an der rechten Schulung, und der neugewonnene französische Tanzmeister St. Léon wußte so wenig auszurichten als sein Vorgänger Petit. Der Umschwung trat Ende 1824 ein. Am 30. November dieses Jahres erschienen der Wiener Ballettmeister Philipp Taglioni (1778—1871) und seine reizende Tochter Marie (1804—1884) in des ersteren kleinem Ballett „Das Erwachen der Venus" zum ersten Male vor den Stuttgartern und versetzten sie in fieberhafte Erregung. Taglioni, der Sprosse einer sizilianischen Familie, entfaltete im Arrangieren blendender Pantomimen außerordentliches Geschick. Marie Taglioni, von mütterlicher Seite Schwedin, verfügte schon damals über den größten Teil jener herrlichen Kunst, die sie später zum Entzücken Europas machte. Ganz Anmut und zugleich ganz Natur, schien sie mehr den Lüften als der Erde anzugehören; ihr Tanz war ein Schweben, und ihre Füße glitten wie die einer Sylphide dahin, fast ohne

die den Boden bedeckenden Blumen zu berühren. Die drei nächsten Winter beherrschte nun das Taglionische Ballett fast vollständig das Theaterinteresse und verschlang riesige Summen. Im Oktober oder November kamen die fremden Gäste und blieben bis in den März hinein. Taglioni erhielt einen Raum im Residenzschlosse zu seinen Proben angewiesen. Er war kontraktlich zu einem abwechslungsreichen Repertoire verpflichtet, und so folgten rasch aufeinander die teilweise abendfüllenden Neuheiten, die man mit einem glänzenden szenischen Rahmen umgab. In der Spielzeit 1825/26 wurden sechs Werke einstudiert, darunter „Zemire“, „Der Abend eines Rajah“, „Die Weinlese“ und zuletzt (12. März 1826) „Danina oder Jocko, der brasilianische Affe“. Dieses nach einem französischen Drama bearbeitete Ballett, das Lindpaintner mit einer ansprechenden Musik versehen hatte, riß das Publikum in einen Begeisterungstaumel und konnte nicht oft genug wiederholt werden. Im Winter 1826/27 kamen „Der Jahrmarkt“, „Aglae“, „Das schlecht bewachte Mädchen“ und „Das Fest auf dem Lande“ hinzu, 1827/28 „Zeïla“, „Zephir und Rosa“, „Die Unterhaltung eines Sultans“ und „Die unterbrochene Tanzprobe“. Außer selbständigen Ballettvorstellungen gab es auch noch Tanzeinlagen in Opern oder kleine Divertissements zwischen zwei kürzeren Schauspielen. Taglioni versammelte ein sehr beträchtliches Personal unter seinen Fahnen, das sich in jeder Saison etwas verschob. Der jugendliche Paul Taglioni (1808—1884), der nachmals das Berliner Ausstattungsballett zu seinem höchsten Glanz gebracht hat, verdiente sich in Stuttgart die Sporen. Als erster seriöser Solotänzer tat sich Stullmüller, später Sullivan, als Groteskttänzer Stiasny hervor. Da letzterer sich weigerte, die Affenrolle des Jocko zu übernehmen, wurde dafür der Pariser Briol gewonnen, der schon vorher Gastvorstellungen gegeben hatte. In der Saison 1826/27 trat Fenzel als Groteskttänzer ein. Unter den Tänzerinnen verschaffte sich neben der Taglioni anfangs Fräulein Pierson, die in Nationaltänzen Treffliches leistete, und später das schöne Fräulein Mées-Saint Romain Geltung. Diese Rivalin von Marie Taglioni



Marie Taglioni als Sylphide.

besaß unter der Männerwelt einen starken Anhang, und es kam zu öffentlichen Kundgebungen der zwei feindlichen Heerlager, wie überhaupt während der Ballettsaison die Parteiungen und Koulissenaufregungen nicht aufhören wollten. Am 29. März 1828 verabschiedete sich das Taglionische Ballett für immer von Stuttgart. In der folgenden Spielzeit ruhte diese Kunstgattung ganz. Am 15. November 1829 — kurz vor dem Amtsantritt des Grafen Leutrum — wurde wiederum ein Ballett eröffnet, an dessen Spitze das Ehepaar Astolfi stand. Im April verließ dieses jedoch Stuttgart, und der bekannte Münchener Ballettmeister Friedrich Horschelt übernahm nun bis zum Schluß der Ballettsaison die Leitung der Truppe, während seine schöne Gattin Babette, geb. Eckner, ihre hohe Kunstfertigkeit als erste Solotänzerin zeigte. Vier Balletts Astolfis und zwei Horschelts, „Aschenbrödel“ und „Die Porträts“, gingen damals in Szene, und die letzteren erfreuten sich wie überall so auch in Stuttgart allgemeinen Beifalls. Der erfindungsreiche Horschelt wußte seinen Pantomimen dramatische Bedeutung zu verleihen und die Einzelleistungen der schönen Gesamtwirkung unterzuordnen.

Die rechtliche und soziale Stellung des Theaterpersonals gestaltete sich unter König Wilhelm I. wesentlich anders als unter seinem Vorgänger. Es wurde der unmittelbaren Aufsicht und Strafgewalt des Herrschers entrückt und bei Gesuchen und Beschwerden wie bei Vergehen und Bußen auf den geregelten Instanzengang angewiesen. Übertretungen der Gesetze wurden durch das Hofgericht geahndet, das nur in besonders schweren Fällen, wie Beleidigungen gegen den Intendanten, Freiheitsstrafen verhängte. Urlaubsüberschreitungen und ähnliche Verletzungen der Ordnung wurden mit Geld gesühnt. Auch die Intendanz hatte die Befugnis, Geldstrafen zu verhängen, und mehr und mehr setzten sich bestimmte Taxen für die verschiedenen Arten von Disziplinarvergehen durch. Der soziale Ausgleich zwischen den Theatermitgliedern und der übrigen bürgerlichen Gesellschaft machte unverkennbare, wenn auch langsame Fortschritte. Als ein Zeichen der Zeit darf es auch betrachtet werden, daß 1817 die Hofuniform für die Hofmusiker freiwillig wurde und so allmählich ganz abkam. Freilich trugen manche Bühnenkünstler selbst durch anstößigen Lebenswandel allzu eifrige Sorge, daß die Vorurteile gegen ihren Stand nicht erlöschen wollten. Im Jahre 1822 versetzten anonyme Schmähbriefe von bodenloser Gemeinheit, die gegen Lindpaintner, Krebs und namentlich Fräulein Hug gerichtet waren, die mit dem Theater zusammenhängenden Kreise in Aufregung. Man bezichtigte den Musikdirektor von Hampeln der Autorschaft, aber die Untersuchung durch die Stadtdirektion verlief ergebnislos. Die Ausschreitungen des zynischen Witzbolds Dobritz, der, wie schon erwähnt, auf der Bühne Stuttgarter Persönlichkeiten karikierte, machten viel böses Blut, und die Handgreiflichkeiten, die sich Gnauth und Maurer gegen einen Kritiker erlaubten, fielen auf den Stand als solchen zurück. Dennoch vermochten sich die gebildeteren und gediegeneren Elemente wenigstens in einem Teile der Gesellschaft Geltung zu verschaffen. Zumal mit den Poetenzirkeln hielten die Krebs, Eßlair, Seydelmann enge Fühlung. In

Moritz' Zeiten waren es allerdings mehr die zugewanderten als die einheimischen Dichter und Literaten, die sich mit den Schauspielern verbündeten. August Lewald, dessen erster Stuttgarter Aufenthalt in die Jahre 1834 bis 1841 fällt, machte ein ansehnliches Haus. Die engsten Beziehungen zum Theater unterhielten die miteinander nah befreundeten, von den Einheimischen viel angefeindeten beiden „Ausländer" Friedrich Wilhelm Hackländer und Franz Dingelstedt. Diesen ernannte der König 1843 zu seinem Hofbibliothekar und Vorleser. Hackländer war schon 1840 nach Stuttgart gekommen, um hier sein Glück zu machen, was ihm in unerhörtem Maße gelang. Mit Moritz und der Stubenrauch befreundet, wollte er sich erst der Bühne zuwenden, gab jedoch nach einem verunglückten Debüt als Fortinbras im „Hamlet" diese Absicht auf. Dafür schwang er sich rasch als Belletrist zu außerordentlicher Beliebtheit empor, fand zu den höchsten Kreisen der Residenz Zutritt und wurde schließlich der Sekretär und Reisegefährte des Kronprinzen Karl. Er blieb mit der Bretterwelt in enger Verbindung und heiratete die Tänzerin Karoline Opitz. Seine Erfahrungen und Erlebnisse hinter den Stuttgarter Koulissen hat er in seinen Romanen und Erzählungen, zumal im „Europäischen Sklavenleben", gründlich ausgebeutet.

Die Bemühungen, die Familien der Bühnenangehörigen nach dem Tod des Oberhaupts finanziell sicherzustellen, wurden bald nach dem Regierungsantritt Wilhelm I. aufgenommen und gelangten noch unter der Direktion Lehrs zu einem ersten Ergebnis. Zunächst handelte es sich um eine Pensionsanstalt für die Witwen und Waisen der Mitglieder der Hofkapelle, welches Unternehmen Lindpaintner eifrig betrieb. Nach jahrelangen Verhandlungen wurde am 24. Oktober 1829 ein Statut jener beabsichtigten Pensionsanstalt eingereicht, das am 30. Oktober durch ein Königliches Dekret genehmigt ward. Der Monarch bewilligte ein jährliche Benefizvorstellung und außerdem die Einrichtung von Abonnementskonzerten zum Vorteil des neu zu begründenden Fonds, den er überdies durch häufige Geschenke mehrte. Jene Konzerte, anfangs 12, seit 1861 10 im Winter, zuerst im Redoutensaal, seit 1854 im Hoftheater und seit 1861 im Königsbau abgehalten, bilden, vom Geiste ihres Begründers Lindpaintner durchweht, bis zum heutigen Tage die festen Pole in der Flucht der musikalischen Erscheinungen. Um den Ausbau der anfangs auf die Hofkapelle beschränkten Wohlfahrtseinrichtung machten sich namentlich Graf Leutrum und Seydelmann verdient. Durch Königliches Dekret vom 8. Juni 1837 wurden die nicht ohne Schwierigkeiten zustande gekommenen Statuten des Witwen- und Waisenpensionsvereins der Mitglieder des Kgl. Hoftheaters gutgeheißen; der König dotierte den Grundstock und verwilligte auch dieser Anstalt zwei jährliche Benefizvorstellungen. Vom Ertrag der Abonnementskonzerte flossen fortan zwei Fünftel der neuen Kasse zu, während der Rest der alten verblieb. Dazu kamen die regelmäßigen Eintrittsgelder und Jahresbeiträge nebst den Strafgeldern. Beide Kassen hatten getrennte Verwaltung, die unter der Oberaufsicht der Hofdomänenkammer stand. Damit war wenigstens das Problem der Fürsorge für die Hinterbliebenen in

befriedigender Weise gelöst; Schutzeinrichtungen für die Künstler selbst auf die Tage des Alters oder der Krankheit zu treffen, blieb späteren Zeiten vorbehalten.

Von allen Aufgaben, vor die sich die wechselnden Intendanzen unter König Wilhelm gestellt sahen, war es vielleicht die schwierigste, dem Stuttgarter Publikum tiefere Teilnahme für die Bühnenkunst einzuflößen. Einer Größe wie Eßlair, die als Gast stets überfüllte Häuser erzielt hatte, begegnete es im ständigen Engagement nur allzu häufig, vor leeren Bänken spielen zu müssen. Ein biederer Schwabe, einmal über diese auffällige Erscheinung zu Rede gestellt, soll die naive Bemerkung gemacht haben: „Ja, wisset Se, mer meine halt, es muß nix Rechts mit em sei; sonst hätt er sich bei uns net anstelle lasse.“ Diese niedrige Selbsteinschätzung konnte nun allerdings bei dem sichtlichen Aufschwung des Hoftheaters nicht lange vorhalten. Im Laufe der Zeit gelangte man eher zu dem umgekehrten Extrem, daß jeder Spießbürger auf das Ansehen der heimatlichen Kunstanstalt stolz war und von ihr nicht genug Rühmens machen konnte, ohne daß es ihm jedoch einfiel, sich die gepriesenen Genüsse persönlich zu verschaffen. Der ganze Pietismus verharrte nach wie vor in seinem Widerstand gegen das Theater, und das Konsistorium, das die sonntäglichen Vorstellungen als unabänderliche Tatsache hinnehmen mußte, wachte nun wenigstens darüber, daß keine allzu amüsante Ware dem Kirchenbesuch Abbruch tue. Wie so ziemlich allerwärts ließen sich auch in Stuttgart die Massen nur durch Ausstattungsopern, Ballette oder Possen anlocken. Die Seydelmann und Döring mußten sich durch das Bewußtsein schadlos halten, daß der verhältnismäßig kleine Kreis, für den sie spielten, wenigstens an Bildung und Verständnis nichts zu wünschen ließ. Von lautem Beifall oder gar von lärmenden Kundgebungen war nur selten etwas zu verspüren. Nach echter Schwabenart verhielt sich das bessere Stuttgarter Publikum gerade da am stillsten, wo es sich am tiefsten ergriffen fühlte. Der Hervorruf war damals noch eine seltene Ehre. In den zwanziger Jahren erfolgte er nicht im allgemeinen, wurde vielmehr jedes einzelne Mitglied mit Namen gerufen. Im April 1830 veranlaßten die der Stubenrauch unangenehmen stürmischen Huldigungen für Therese Peche die Anordnung, daß Hervorrufen künftig keine Folge mehr geleistet werden dürfe. Dieses vernünftige Verbot, von dem nur Gäste ausgenommen waren, blieb bis zum Tode Wilhelms I. in Kraft.

Die Theaterkritik trägt in diesem Zeitraume noch mehr den Stempel des Zufälligen und Willkürlichen als den des Systematischen. Von Seiten der Intendanz erfuhr sie keine Begünstigung. Zur stattlichen Schar der mit Freikarten Gesegneten gehörten in den zwanziger Jahren die Journalisten noch nicht. Die Tagesblätter betrachteten es auch gar nicht als ihre Aufgabe, ihre Leser über die Theaterereignisse auf dem Laufenden zu halten; gerade die führende Zeitung, der Schwäbische Merkur, zögerte damit am längsten. So blieb die Berichterstattung über die Darbietungen der Stuttgarter Schaubühne mehr den Zeitschriften überlassen, die nur in unregelmäßigen Zwischenräumen und gedrängten

Übersichten dieser Aufgabe nachzukommen pflegten, je nachdem sie gerade über Korrespondenten verfügten, die sich damit befassen wollten. Neben auswärtigen Blättern war es noch immer hauptsächlich das in Stuttgart erscheinende, aber nicht vorzugsweise auf Stuttgarter Leser berechnete „Morgenblatt für gebildete Stände“ (später „für gebildete Leser“), das häufig, doch keineswegs in lückenloser Weise, über besonders bemerkenswerte Einzelerscheinungen ausführlich berichtete oder die Geschehnisse gruppenweise zusammenfaßte. Noch etwas ausgiebiger beschäftigte sich August Lewald in seiner 1835 (im Cottaschen Verlag) begründeten „Europa“ und in seiner gleichzeitig ins Leben gerufenen „Allgemeinen Theaterrevue“ mit den Leistungen der Stuttgarter Bühne. Aber die genannte Fachzeitschrift hielt sich nur drei Jahre lang, und die „Europa“ siedelte mit ihrem Herausgeber 1841 nach Karlsruhe über. Seitdem verloren ihre Stuttgarter Referate die Bedeutung. Lewald, in enger Fühlung erst mit Seydelmann und dann mit Moritz, hatte von 1835 bis 1840 diese Kritiken selbst geschrieben, und bei allen Mängeln seines Charakters kann man ihm doch reiche Sachkenntnis nicht absprechen. Überdies wiesen seine Artikel, gleich denen im Morgenblatt, die ruhige und vornehme Haltung auf, welche man von einer angesehenen Zeitschrift großen Stils erwarten darf.

Sobald dagegen die Tagespresse sich eingehender mit Theaterangelegenheiten zu befassen begann, war auch der Konfliktsfall zwischen ihr auf der einen und Intendanz und Bühnenangehörigen auf der andern Seite gegeben. Ein Akt roher Selbsthilfe leitet dieses nicht eben erbauliche Kapitel ein. Der junge Thüringer Ludwig Storch, der damals als Literat in Stuttgart lebte, hatte durch eine scharfe Kritik einer Aufführung der „Donna Diana“ den Zorn Gnauths und Maurers heraufbeschworen. Sie überfielen ihn in seiner Wohnung, und während Maurer an der Türe Wache hielt, vollzog Gnauth mit einem „Ochsenziemer“ das Strafgericht. Der Kriminalsenat zu Eßlingen verurteilte am 7. Mai 1829 wegen „Verbal- und Realinjurien“ Gnauth zu drei Monaten und Maurer zu sechs Wochen Festungsarrest. Eine ständige Rubrik Theaterkritik führte zuerst die „Stuttgarter Stadtpost“ ein, welches Tagblatt die unternehmungslustige, aus der Geschichte mehr als eines schwäbischen Dichters bekannt gewordene Buchhändlerfirma F. G. Franckh 1829 begründete. Mit der Neuerung waren die Schauspieler nicht mehr einverstanden, sobald sich in das Lob Tadel zu mischen begann. Einige besonders gekränkte Mimen übten denn während einer Vorstellung an dem unglücklichen Rezensenten der Stadtpost einen grausamen Racheakt aus, indem sie ihn durch eine kecke Improvisation dem Gelächter des Publikums preisgaben. Der Verhöhnte saß in der Loge eines Ministers, dessen Privatsekretär er war. Der skandalöse Vorgang erregte natürlich im Hause gewaltiges Aufsehen. Die Schuldigen kamen mit einer verhältnismäßig leichten Disziplinarstrafe davon. Daß der Sekretär nun das Rezensieren aufsteckte, half den Schauspielern jedoch nicht viel. Denn der vielseitig begabte Rudolf Lohbauer, Eduard Mörikes Jugendfreund, waltete fortan in der

Stadtpost des Kritikeramtes. Der ironische Ton, den er anschlug, reizte die Empfindlichkeit aufs äußerste. Sie taten sich wiederholt zu geharnischten Protesten und Beschwerden zusammen, die kurzweg in dem Wunsche gipfelten, man möge die Besprechungen in der Stadtpost ganz aufheben. Sie erreichten wenigstens soviel, daß Lohbauer auf höhere Weisung vor die Intendanz berufen wurde und unter Androhung des Theaterverbots eine scharfe Rüge erhielt. Das hinderte ihn jedoch nicht, mit der alten Ungeniertheit seine gern gelesenen, witzigen Kritiken in der Stadtpost und 1831/32 in dem von ihm redigierten „Hochwächter" (dem Vorläufer des „Beobachters") fortzusetzen.

In ein neues Stadium traten die Beziehungen zwischen Theater und Kritik durch die Zuweisung von Freikarten an die Presse. Die Intendanz mochte glauben, darin ein Mittel zu besitzen, um mißliebige Rezensenten gefügig zu machen. Als sich im April 1834 der von Wilhelm Zimmermann redigierte „Württembergische Landbote", der Nachfolger der „Stadtpost", über die Dürre des Spielplans lustig machte, wurde dem (Hallbergerschen) Verlag das Freibillett entzogen. Nachdem Zimmermann einen vergeblichen Versuch unternommen hatte, durch ein Rechtfertigungsschreiben die Aufhebung dieser Maßnahme herbeizuführen, teilte er seinen Lesern mit, daß die Theaterberichte wegen besonderer Umstände sistiert seien. Im Frühjahr 1839 führte ein „injuriöser" Artikel über das Theater in Theodor Griesingers Blättchen „Der schwäbische Humorist" zu einer Anweisung an die Zensoren, darauf zu sehen, daß Rücksichten, die das Kgl. Hoftheater als solches in Anspruch zu nehmen berechtigt sei, in den Kritiken beachtet werden. Doch wurde ausdrücklich anerkannt, daß eine Würdigung der Urteile selbst jenseits des Machtbereichs der Zensoren liege, was immerhin einen Fortschritt bedeutete.

Diese Konflikte fanden bereits unter der neuen Ära statt. Am 9. Dezember 1829 war Graf Karl von Leutrum-Ertingen, erster Kammerherr der Königin, anfangs provisorisch, zum Hoftheaterintendanten ernannt worden. Damit war wieder ein Kavalier an die Spitze des Instituts getreten, und demgemäß hatte die Theaterdirektion im Juni 1831 die königliche Ermächtigung erhalten, sich wiederum Intendanz der Kgl. Schauspiele zu nennen. Graf Leutrum entfaltete große Regsamkeit und war mit Leib und Seele bei seinem



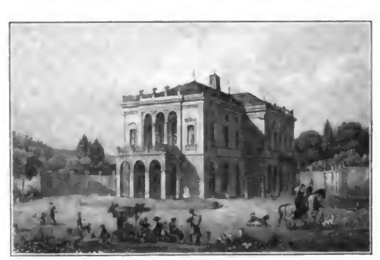
Hoftheaterintendant Graf Leutrum.

Berufe. Mit seiner Amtsführung fiel die Glanzzeit des Schauspiels zusammen. Er hatte das Glück, bereits ein treffliches Ensemble mit dem unvergleichlichen Seydelmann an der Spitze anzutreffen, das er nicht nur aufrecht zu erhalten, sondern auch zu vervollständigen verstand. Ebenso wurden unter ihm in der Oper tüchtige neue Kräfte gewonnen. So wuchs das Ansehen der Anstalt, und gleichzeitig mehrte sich der Theaterbesuch beträchtlich. Dabei war die Stellung des Grafen nichts weniger als leicht. Denn inzwischen hatte sich ein Nebenregiment aufgetan, mit dem sich der Intendant abfinden mußte. Amalie von Stubenrauch war zu großem Einfluß gelangt, den sie mit seltener Klugheit viele Jahre zu behaupten wußte. Bedauerlich war dabei, daß sie in jüngeren Jahren keine bedeutende Kollegin neben sich duldete und sich der meisten großen und schönen Rollen ohne Rücksicht auf die Grenzen ihres Könnens bemächtigte; schlimmer noch, daß der mit ihr eng verbündete Moritz, von brennendem Ehrgeiz verzehrt, den seiner Intrigenkunst nicht gewachsenen Seydelmann hinwegdrängte. Aber Fräulein von Stubenrauch war wenigstens eine Schauspielerin von Intelligenz und Talent, und sie suchte sich Günstlinge aus, deren Leistungen gleichfalls der Bühne zur Ehre gereichten: zuerst Moritz, später Löwe. Und es läßt sich überhaupt nicht leugnen, daß ihre Macht in mancher Hinsicht dem Institute zugute kam. Man kann sich denken, daß ihr Federn genug, sogar namhafte, zur Verfügung standen, und diese alle trugen dazu bei, die Welt mit dem Ruhm der Kunststätte, an der ihre Gönnerin wirkte, zu erfüllen. Dagegen erschienen im Jahre 1841 in einem auswärtigen Blatte sensationelle Enthüllungen über die Stuttgarter Theaterzustände, in dem Vorwurfe gipfelnd, daß die Stubenrauch und Moritz über den Kopf des Intendanten hinweg die Bühne dirigieren. Man wollte wissen, letzterer selbst habe dem Artikel nicht ferne gestanden, und dem schlauen Moritz sei es gelungen, dafür die Beweise zu erbringen. Wie dem auch sei, jedenfalls wurde Graf Leutrum, wie es offiziell hieß, auf seinen Wunsch am 15. August 1841 seiner Stelle enthoben.

Nunmehr ward dem Kammerherrn und ersten Stallmeister Freiherrn (nachmals Grafen) Wilhelm von Taubenheim die Führung der Geschäfte der Hoftheaterintendanz „in provisorischer Eigenschaft" übertragen und ihm zur Assistenz der Kanzleirat Friedrich Ludwig Bührlen, der feinsinnige Novellist, beigegeben. Dieser, dem die Aufgabe eines Dramaturgen zufiel, trat schon wieder im Herbst 1842 zurück, und der vielgewandte Moritz, seit Oktober 1841 Oberregisseur, übernahm auch noch Bührlens Funktionen. Taubenheim, in allen bühnentechnischen Fragen Neuling und auch ohne literarische Spezialkenntnisse, mußte sich auf seine Helfer, vor allem auf Moritz verlassen. Übrigens hatte der aufgeweckte, gebildete und weitgereiste Mann Herz und Verständnis für die Kunst. Ein liebenswürdiger Kavalier, der leutselig mit jedermann verkehrte, erwarb er sich bei dem Personal große Beliebtheit. „Leben und lebenlassen" war sein Grundsatz. So nahm er die herrschenden Zustände als unabänderlich hin und stellte sich mit dem Stubenrauchschen Kreise aufs beste. Die

Leistungen der Hofbühne hielten sich unter Taubenheim etwa auf derselben Höhe wie unter seinem Vorgänger.

An dem äußeren Betriebe änderte sich in dieser zweiten Epoche nichts Wesentliches. Doch wurde eine Erweiterung desselben durch Angliederung eines zweiten Theaters herbeigeführt, das der König in den Jahren 1838 bis 1840 dicht vor der heute in Groß-Stuttgart aufgegangenen Stadt Cannstatt durch seinen genialen Hofbaumeister Ludwig Zanth, den Schöpfer des Theaters Ambigue comique in Paris, erbauen ließ. Unmittelbar an diesen allerliebsten kleinen Musentempel, der in seinem Äußern und Innern einem köstlichen Schmuckkästchen glich, stießen die Gärten des gleich darauf in Angriff genommenen maurischen Lustschlosses Wilhelma. Trotz des zierlichen Maßstabes konnte das Haus infolge geschickter Raumverwertung nicht nur 500 Personen fassen, sondern enthielt auch komfortable Nebenräume, und die Bühne vermochte die schwierigsten Maschinerien aufzunehmen; diese und die Dekorationen rührten von Mühldorfer, dem geschickten Maschinisten des Mannheimer Hoftheaters, her. Mit Recht versprach man sich von dem Neubau auch einen Gewinn für die Schauspielkunst. Denn der enge Rahmen mußte einem lebhafteren und rascheren Zusammenspiel und einem festeren Zusammenhalt der Künstlerschar förderlich sein.



Das Cannstatter (Wilhelma-) Theater 1840.

Am 29. Mai 1840 erfolgte die feierliche Eröffnung des sogenannten Wilhelmatheaters in Cannstatt mit der glänzenden Ballettpantomime „Der Zauberschlaf", wobei eine Wandeldekoration von Mühldorfer Aufsehen erregte. In der Folge fanden, während in Stuttgart gespielt wurde, in Cannstatt nur ausnahmsweise bei Besuchen fremder Fürstlichkeiten oder sonstigen festlichen Gelegenheiten Aufführungen statt. Die Hauptspielzeit begann erst mit dem Anfang der Sommerferien im großen Hause. Über ihre ganze Dauer wurden auf der Cannstatter Bühne wöchentlich zwei Vorstellungen, Sonntags und Mittwochs, gegeben. So in den Jahren 1840 bis 1844. In den beiden folgenden Sommern dehnte sich wegen des Umbaus des Stuttgarter Theaters der Betrieb im Cannstatter wesentlich aus. Im Jahre 1847 ward dagegen die dortige Spielzeit auf drei Wochen im Juli beschränkt, und in den nächsten Jahren sah man die einheimischen Künstler auf der niedlichen Bühne nur noch ganz ausnahmsweise, seit 1856 überhaupt nicht mehr mimen. Im Sommer 1864 taten sich die Pforten des

Wilhelmatempels nochmals vorübergehend auf, um 5½ Wochen eine französische Schauspieltruppe zu beherbergen. Dann stand das schmucke Haus verödet und seine Pracht verfiel, bis es, erst in jüngster Zeit, aus seinem Zauberschlafe erlöst ward.

Die in den Sommern 1840 bis 1847 mit dem Hoftheaterpersonal, doch unter häufiger Beihilfe von Gästen, auf der Cannstatter Bühne veranstalteten Vorstellungen zeichneten sich durch große Mannigfaltigkeit aus. Schauspiele und Lustspiele, Schwänke und Possen wechselten mit Opern meist leichteren Genres, Singspielen, Balletten. Die Eintrittspreise entsprachen denen im Stuttgarter Hause und bewegten sich anfangs zwischen einem Gulden zwölf Kreuzern und 36 Kreuzern, später zwischen einem Gulden und 24 Kreuzern. Die Stuttgarter waren freilich nicht theaterlustig genug, um die entlegene und nicht ohne Mühe erreichbare Kunststätte sonderlich fleißig aufzusuchen; doch mag das damals noch ziemlich zahlreiche Cannstatter Badepublikum zur Füllung des Hauses beigetragen haben.

Inzwischen hatte sich aber auch die Notwendigkeit gezeigt, das Hoftheater selbst, das längst nach keiner Richtung mehr den Anforderungen der Gegenwart entsprach, einem Umbau zu unterziehen. Man hatte sich jahrzehntelang an unwesentlichen Verbesserungen, so im Spätjahr 1833 an einer Erneuerung der Heizungseinrichtung, genügen lassen. Schon im Jahre 1840 waren Oberbaurat Gaab und Hofbaumeister Gabriel mit Fertigung von Plänen beauftragt worden, wobei der Gesamtaufwand mit Einschluß der neuen Maschinerien nicht mehr als 200000 Gulden betragen sollte. Die Ausführung des Werks wurde einer eigenen, unter dem Kgl. Obersthofmeisteramte stehenden Kommission übertragen. Das Bauwesen leiteten die beiden genannten Architekten. Der Münchner Hoftheatermaschinist Schütz, ein württembergischer Pfarrerssohn, hatte die Pläne zu begutachten, und ihn betraute man auch mit der Einrichtung der Maschinerien. Der Stuttgarter Theatermaler Krämer sollte einen Vordervorhang samt Harlekinsmantel und 18 Dekorationen liefern, wofür 9232 Gulden ausgeworfen wurden. Nachdem Baron Gall die Theaterleitung übernommen hatte, setzte er noch durch, daß weitere Bestellungen im Atelier des Berliner Dekorationsmalers Karl Gropius gemacht wurden. Auch die Einrichtung von Gasbeleuchtung wurde beschlossen und durch die Stuttgarter Gasbeleuchtungsgesellschaft ausgeführt; die Kosten hiefür einschließlich des neuen Kronleuchters betrugen rund 19000 Gulden. Man hatte bisher für Ölbedarf jährlich fünf bis sechstausend Gulden verausgabt und rechnete nun heraus, daß das Gaslicht beträchtlich billiger sein werde. Diese Annahme erwies sich jedoch als trügerisch, vielmehr belief sich das Beleuchtungsbudget fortan fast auf das Doppelte.

Am 2. März 1845 wurde vorläufig zum letzten Male im Lusthaustheater gespielt. Für die Vorstellungen während der Bauzeit stand wohl das neue Cannstatter Theater zur Verfügung, aber es eignete sich wegen seiner Entlegenheit nur für den Sommerbetrieb. So wurde im Weißen Saale des Residenz-

schlosses durch Krämer mit dem mäßigen Kostenaufwand von etwa 2000 Gulden eine provisorische Bühne aufgeschlagen, auf der meist dreimal in der Woche Opern und Dramen jeder Art, soweit sie nicht von Massenwirkungen abhingen oder schwierige Szenerien erforderten, gegeben wurden. Das Publikum war in diesem Schloßtheater Gast des Königs. Die vom Oberſthofmeisteramte erlassenen Einladungen wurden sehr weit ausgedehnt, und man kann sich denken, wie groß der Zudrang zu diesen kostenlosen Theaterbelustigungen war, den nur die Vorschrift von Gesellschaftstoilette einigermaßen eindämmte. Damals hatte Stuttgart einige Jahre lang eine zweite Bühne; sie war im volkstümlichen Geiste von dem in Süddeutschland wohlgelittenen wandernden Schauspieldirektor Jakob Winter geleitet, den D. Fr. Strauß durch ein kleines biographisches Denkmal geehrt hat. Die Bauperiode währte fast anderthalb Jahre. Man arbeitete zuletzt mit großer Hast Tag und Nacht, um die für Mai 1846 vorgesehene Eröffnung wenigstens ein Vierteljahr später zu ermöglichen. Als sie endlich erfolgte, war die Intendanz bereits aus den Händen des Grafen Taubenheim in die Baron Galls übergegangen.

Graf Leutrum war es, der die im Frühjahr 1818 aufgelöste Theaterschule im Stuttgarter Waisenhause in anderer Form wieder aufleben ließ. Er richtete eine reine Unterrichtsanstalt ohne Internat ein, die sich in eine dramatische und eine Gesangsschule teilte. Anfangs waren auch einige Lehrkräfte für theoretischen Unterricht angestellt, namentlich für deutsche Sprache Dr. Johannes Mährlen, der diesen Auftrag gerne seinem Freunde Eduard Mörike abgetreten hätte. Bald aber beschränkte man sich auf praktische Unterweisung. Die Leitung der dramatischen Abteilung übernahm kein Geringerer als Seydelmann, und er verstand es, um mit August Lewald zu reden, seinen Schülern den Weg der Natur vorzuzeichnen. Als Lehrerin wirkte die wackere Frau Leibnitz, nach ihr Fräulein Luise Beck und seit 1857 die Schauspielerin Kettel. Die talentvollste dramatische Schülerin des Instituts war Luise Siber-Wentzel. Elementarsinglehrer war der Bassist Kunz, der sich mit schönem Erfolg der Rousseau-Pestalozzischen Methode bediente. Den höheren Gesangsunterricht erteilte anfangs Musikdirektor Ignaz Lachner, später der ehemalige Tenorist Franz Jäger (der ältere) und nach dessen Tod (1852) Kammersänger Rauscher. Aus der dem Ballettmeister Thoms und seinen Nachfolgern unterstellten Tanzschule rekrutierten sich die Solotänzer und Solotänzerinnen sowie das gesamte Ballettkorps.

Die Oper leitete auch in dieser zweiten Periode mit unverminderter Kraft und außerordentlicher Vollmacht Lindpaintner, der am 14. Februar 1844 sein 25jähriges Dienstjubiläum begehen konnte. Zu den beiden Musikdirektoren Müller und Molique trat im September 1831 Ignaz Lachner als dritter im Bunde. Müller ging nach wenigen Jahren ab, Lachner wurde 1842 nach München berufen. Abenheim und Höllerer rückten zu Orchesterdirigenten vor. Unter den neuen Kräften, die in diesem Zeitraume für die Kapelle ge-

wonnen wurden, ragten hervor der 1829 aus Prag berufene Fagottist Wenzel Neukirchner, Konzertmeister Max Bohrer, der Violoncellist (seit 1831), der Schubartisch veranlagte Klarinettist Christian Beerhalter, der Harfenist Gottlieb Krüger, ein Sohn des Flötenspielers, der 1842 die nach 26jähriger Dienstzeit pensionierte Harfenistin Charlotte Weber ersetzte, der gleichfalls 1842 engagierte Kontrabassist Wenzel Steinhart. Geiger bildete mit besonderem Glück Molique aus, und je mehr Schüler von ihm in die Kapelle aufgenommen werden konnten, desto einheitlicher gestaltete sich darin dieses wichtigste Instrument. Als einen seiner würdigen Nachfolger zog Molique insbesondere Eduard Keller, den ebenso feingebildeten als innig empfindenden Künstler, heran. Auch Otto Scherzer, der spätere akademische Musikdirektor in Tübingen, spielte, von Molique auf der Violine ausgebildet, seit 1838 manches Jahr im Stuttgarter Orchester mit. Den trefflichen Singchor, der gegen zwei Dutzend männliche und ungefähr ebensoviele weibliche Stimmen zählte, leitete noch bis zum 1. Juli 1845 Leibnitz; damals trat der 72jährige Greis in den Ruhestand und wurde der Chorist Belz Chordirektor.

Die Opernregie lag auch noch in diesem Zeitraume hauptsächlich in Krebs' Händen. Daneben setzte musikalische Werke der leichteren Gattung Matthias Rohde und nach dessen Tod (1838) Pezold in Szene. Übrigens nahm sich auch der Oberregisseur Moritz der Einrichtung in dekorativer Hinsicht besonders anspruchsvoller Opern an. Nicht unerwähnt soll eine zwar gleichfalls unsichtbar, aber darum nicht weniger verdienstvoll waltende Hilfskraft bleiben: der noch aus der Epoche König Friedrichs stammende Opernsouffleur Korsinsky, ein wahrer Virtuose in seinem Fache, der manchem nicht ganz taktfesten Sänger aus der Not geholfen hat. Durch die von ihm herausgegebenen Taschenbücher und Albums des Stuttgarter Hoftheaters hat er auch dankenswertes Material zur Geschichte der Anstalt geliefert. 1846 erhielt Korsinskys Stelle August Rohde, der, gleichfalls eine gut geschulte musikalische Kraft, würdig in die Fußtapfen seines Vorgängers trat und mehrere Jahrzehnte im Dienst blieb.

Dem ersten Tenoristen Hambuch war im Januar 1829 ein gleichberechtigter Kollege in der Person Franz Jägers (1796—1852) vom Königsstädtischen Theater in Berlin beigegeben worden. Auch sein nicht eben großes Stimmkapital war schon nach wenigen Jahren aufgezehrt; da er jedoch eine treffliche Schule hatte, konnte er sich, wie schon erwähnt, als Gesangslehrer am Hoftheater sehr nützlich machen. Auf den Brettern ersetzte ihn vom 1. August 1832 ab der bisherige großherzoglich hessische Kammersänger Franz Xaver Vetter (1800—1845) vom Darmstädter Hoftheater, aus Schwäbisch Gmünd gebürtig, der sich die Sporen im Stuttgarter Singchor verdient und dann auswärts Ansehen erworben hatte. Seine Stimme glänzte namentlich in den hohen Tönen, seinem Vortrage rühmte man Schlichtheit und Wärme nach. Aber auch seine Herrlichkeit nahm ein allzu rasches Ende. Vetter ließ sich den Verfall seiner künstlerischen Kräfte und unglückliche häusliche Verhältnisse so zu Herzen gehen, daß man eines Tages

seine Leiche aus den Fluten des Neckars zog. Noch früher fand sein Kollege **Franz Rosner** (1800—1841), ein Ungar (eigentlich Rosnik), den Tod. Er debütierte, die Stelle Hambuchs einnehmend, nach erfolgreichem Probegastspiele am 4. Mai 1834 als Rossinischer Graf Almaviva und zeichnete sich vermöge seiner weichen Stimme, seiner virtuosen Koloratur und seines prachtvoll ausgebildeten Falsetts hauptsächlich in der italienischen Oper aus. Am 21. Oktober 1840 trat der Österreicher **Jakob Wilhelm Rauscher** (1800—1866) vom Mannheimer Hoftheater sein Stuttgarter Engagement an, der bald die gesamte Erbschaft Rosners und Vetters übernahm. Durch seine vornehme Gesangskunst und sein kraftvolles Darstellungsvermögen erhielt er sich länger als zwei Jahrzehnte in der Gunst des Publikums, obgleich seine Stimme ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte. Für zweite Tenorpartien wurde neben List 1830 der auch im Schauspiel viel verwendete **Johann Ludwig Tourny** angeworben. Er blieb bis 1844. In seine Stelle rückte der seit 1. Juli 1843 angestellte **Franz Jäger** (1821—1887) ein, der älteste Sohn und Schüler des oben erwähnten gleichnamigen Tenoristen und Gesangslehrers. Er wußte seine bescheidenen Stimmittel bei gediegener musikalischen Bildung und ansehnlicher Vortragskunst geschickt zu verwerten, und sein artiges Darstellungstalent kam in der Spieloper zu voller Geltung. Zuletzt zog er sich ganz auf das Tenorbuffofach zurück. Als weiterer Tenorist für kleinere Rollen war 1842 **Joseph Jakob Seyler** verpflichtet worden, für den schon nach Jahresfrist **Leonhard Pfeifer** eintrat.



Jakob Wilhelm Rauscher.

Im Baßfache sah sich **Häser** allmählich genötigt, die anstrengenderen Aufgaben an jüngere Kräfte abzugeben. So wurde 1834 **Joseph Aloys Dobler** vom Frankfurter Stadttheater, ein Württemberger, engagiert. Eine männlich kraftvolle Erscheinung, ein würdevoller Darsteller, ein gediegener, mit einem ebenso ausgiebigen als umfangreichen Organe ausgestatteter Sänger, gehörte er zu den kräftigsten Stützen des Ensembles, bis der erst Fünfundvierzigjährige 1841 einem furchtbaren Leiden erlag. Seine Stelle nahm der Tiroler **Christoph Alexander von Kaler** ein, der vorher am Königsstädtischen Theater in Berlin gewirkt hatte, gleichfalls ein tüchtiger Künstler von guten Stimmitteln, der flott und humorvoll zu spielen verstand und auch in komischen Opern und Vaudevilles seinen Mann stellte. Da **Pezolds** Mittel bedeutend nachzulassen begannen, mußte für weiteren Nachschub gesorgt werden. Von 1839 bis 1842 sang der im einheimischen Musikinstitut ausgebildete **Gottfried Kühnle**



Pischek als Don Juan.

größere Rollen, sogar den Don Juan. 1842 kam dann der mit jugendfrischer Stimme begabte Schlesier Friedrich Hermann Arndt vom Kölner Stadttheater, ein flotter Darsteller, der auch im Schauspiel nützliche Dienste leistete. Und bald darauf trat der Mann in das Gesichtsfeld, dem die Stuttgarter Oper ihren Glanz in den zwei folgenden Jahrzehnten mitverdanken sollte: Johann Baptist Pischek. Am 14. Oktober 1814 im böhmischen Städtchen Mscheno bei Melnik als Sohn des dortigen Bürgermeisters geboren, ging er vom Studium der Rechtswissenschaft in Prag zur Bühne über und zerfiel darob mit seiner Familie. Kümmerlich schlug er sich anfangs durch, bis er endlich das Glück bezwang und nach mehreren österreichischen Engagements 1840 als erster Baritonist an das Frankfurter Stadttheater kam. Von hier wurde er zum Gastspiel nach Stuttgart im Dezember 1843 geladen, fand als Jäger im „Nachtlager in Granada", Zampa und Belisar einmütigen Beifall und wurde sofort mit dem Titel eines Kammersängers unter glänzenden Bedingungen auf Lebenszeit engagiert. In seinem Vertrage wurde er ausdrücklich als erster Baritonist bezeichnet, und damit hatte sich die Unterscheidung zwischen Baß- und Baritonfach am Stuttgarter Hoftheater endlich durchgesetzt. Pischek trat am 15. Mai 1844 — wiederum als Jäger — sein Engagement an. Seinen ihm vertragsmäßig zustehenden viermonatigen Urlaub benutzte er zu Gastspielreisen, den Ruhm der Stuttgarter Hofoper fernhin tragend und namentlich in London als deutscher

Liedersänger immer neue Stürme des Beifalls entfesselnd. Aber seine besten Kräfte widmete er doch dem einheimischen Institute. Sein Repertoire war sehr groß, und er beherrschte gleichmäßig alle Rollen des Baritonfaches. Seine gewaltige Stimme besaß ebensoviel markige Fülle und wuchtige Kraft als süßen Wohllaut und bezaubernden Schmelz; er fand den Ausdruck innigster Zartheit so gut wie den heißester Leidenschaft. Er ging mit Leib und Seele in seiner Kunst auf, an deren höchsten Vollendung er rastlos fortarbeitete. Für ihn war der Gesang nicht bloß eine äußerliche Fertigkeit, sondern der Ausfluß tiefen Seelenlebens. Das innere Feuer, das ihn durchglühte, zehrte jedoch seine Kraft vor der Zeit auf. Seine Stimme verlor die Ausdauer, und so mußte er sich im Jahre 1864 in den Ruhestand zurückziehen. Er starb am 24. Juni 1873 an einem Herzleiden.

Das zweite Baßfach vertraten Kunz (bis 1846) und der schon einmal unter König Friedrich in Stuttgart tätig gewesene Georg Fürst; daneben sangen tüchtige Mitglieder des Chors, wie Klette, kleinere Partien. Bald wurden solche auch Zöglingen des Stuttgarter Singinstituts anvertraut, zuerst dem jüngeren (August) Rohde, dem nachmaligen Opernsouffleur, und seit 1842 Christian Schucker, der in Stuttgart festen Boden faßte und sich namentlich als Musiklehrer Geltung erwarb. Für den älteren Rohde, den Baßbuffo, der am 20. Februar 1838 starb, war schon 1837 in der Person August Gerstels (1807—1874) vom Züricher Stadttheater ein ausgezeichneter Nachfolger gewonnen worden, der auch im Schauspiel Shakespearesche Rüpel und andere komische Charakterrollen köstlich wiedergab. Man ließ ihn jedoch im Herbst 1841 wieder ziehen, weil nunmehr Pezold, dessen Organ seriösen Partien nicht mehr gewachsen war, die Buffarollen übernehmen mußte. Dazu fehlte ihm jedoch die unentbehrliche Leichtigkeit und Beweglichkeit. So wurde 1846 verfügt, daß Pezold nur noch im Schauspiel auftreten solle, und gleichzeitig Gerstel zurückberufen, der dann seit 1847 als Regisseur, Sänger und Darsteller fast drei Jahrzehnte lang dem Stuttgarter Theater zur Zierde gereichte.



Gerstel als Narr im „König Lear“.

An weiblichen Kräften fand Graf Leutrum bei seiner Amtsübernahme hauptsächlich Fräulein Canzi, Frau von Knoll, Frau von Pistrich und Fräulein Laurent vor. Frau von Knoll ging allmählich in das ältere Fach über; man teilte damals

Sängerinnen, deren Leistungen nachließen, ohne Rücksicht auf ihre Stimmlage die heute überall von Altistinnen gesungenen Mütterrollen zu. Etwas später tat Fräulein Laurent, die 1836 die Gattin des Hofmusikus Heim wurde, denselben Schritt. So mußte für Nachschub gesorgt werden. Vom Frankfurter Stadttheater, das damals an die Stuttgarter Bühne der Reihe nach seine besten Kräfte abgab, wurde im Herbst 1830 Doris Haus (1807—1870), eine geborene Mainzerin, geholt. Sie teilte sich in das erste Fach mit der Wallbach-Canzi so, daß dieser mehr die kolorierten italienischen Partien verblieben, während das stimmgewaltige Fräulein Haus, eine imposante Erscheinung, sich vorzugsweise der tragischen Rollen bemächtigte. Koloraturgewandtheit verlangte man damals freilich von jeder Sängerin, und über solche verfügte auch Fräulein Haus in hohem Maß; die Mozartsche Konstanze und Königin der Nacht waren ihre Domäne, wie sie überhaupt in der deutschen Oper ihr Bestes gab. Daneben versuchten sich in jugendlichen Rollen der Reihe nach die meist in Stuttgart ausgebildeten Damen Gnauth, Haas, Josefine und Anna Mutschlechner, Bertha Ost, Elise Novack; letztere verlegte bald ihren Schwerpunkt auf das Schauspiel. Das einheimische Musikinstitut lieferte auch dem Hoftheater seine erste ausgesprochene Altistin: Fräulein Emma Basse von 1838 bis 1840 und dann wieder von 1843 an engagiert. Sie war mit einem tiefen Organ von prachtvollem Orgelklang ausgestattet, fühlte sich jedoch im Kirchengesange wohler als auf der Bühne.



Doris Haus.

Obgleich mit tüchtigen eigenen Künstlerinnen versehen, war die Theaterleitung doch gerade in diesem Zeitraume mit besonderem Eifer bemüht, dem Publikum auswärtige Primadonnen vorzuführen. Die berühmte Henriette Carl wirkte in der Saison 1834/35 sogar sechs Monate lang als ständiger Gast; 1839 fand sie sich noch einmal, gleichzeitig mit Joseph Staudigl, dem unvergeßlichen Bassisten, zum Gastspiele ein. Ende 1830 sang die Schröder-Devrient dreimal in Stuttgart: die Emmeline in der „Schweizerfamilie“, die Donna Anna und die Vestalin. Jahrs darauf stellte sich Sabina Heinefetter vor, 1838 Jenny Lutzer, die später Franz Dingelstedt heiratete, 1840 die Französin Duflot-Maillard. Keine von diesen und anderen Sangesgrößen, nicht einmal die Schröder-Devrient, machte jedoch in Stuttgart so großes

Aufsehen wie Agnese Schebest. Sie gab zuerst im Dezember 1836 und dann wieder im Frühjahr und Herbst 1837 in Stuttgart ausgedehnte Gastspielzyklen. Wohl machte sich eine „musikalische" Opposition gegen den Enthusiasmus der sogenannten Laien geltend; denn die Stimme der Schebest, ein Mezzosopran von tiefem Glockenklang, gehörte gerade nicht zu den glänzenden, und die Höhe klang mitunter schrill. Aber ihre musikdramatische Begabung war so einleuchtend, die innige Verschmelzung ihres Gesangs und Spiels so überzeugend, der Adel ihrer klassischen Erscheinung und plastischen Bewegungen so hinreißend, daß man von ihrer aufs Heroische gerichteten Kunst völlig neue Offenbarungen empfing. Norma, Medea und namentlich Romeo waren ihre immer von neuem bewunderten Meisterleistungen. Der „Deutsche Courier" warf sich unter den Stuttgarter Tagesblättern zum lautesten Herold ihres Ruhmes auf, fast täglich las man in den Spalten seines Feuilletons den Namen Schebest, und David Friedrich Strauß mischte sich in den Chor der Kritiker oder vielmehr der begeisterungstrunkenen Lobredner. Im Frühjahr 1842 erschien Fräulein Schebest zum letzten Male auf der Stuttgarter Bühne; bald darauf reichte sie Strauß die Hand und tauschte, weder glücklich noch beglückend, eine qualvolle Ehe für eine sonnige Künstlerlaufbahn ein.



Agnese Schebest.

Die physischen Mittel der Wallbach-Canzi waren stets zart gewesen; seit 1840 konnte sie nur noch selten auftreten, und am 27. Februar 1842 nahm sie in einer ihrer besten Rollen, als Susanna in „Figaros Hochzeit", Abschied von der Bühne. Zum Ersatz verpflichtete man im Februar 1840 Antonia Stiepanek, die schon wieder November 1841 abging, und im Herbst 1840 die noch sehr junge, schöne und stimmbegabte Katinka Evers, die drei Jahre lang an der Stuttgarter Oper neben Fräulein Haus die ersten Rollen sang. Im Herbst 1841 trat als höhere Soubrette die reizende Wienerin Luise Franchetti ein; Frau von Pistrich war im Sommer zuvor ausgeschieden. Aber schon nach wenigen Jahren vollzog sich ein erneuter Wechsel im Damenpersonal der Oper. Fräulein Evers verabschiedete sich im Oktober 1843 und erhielt, da die bereits engagierte Dresdener Primadonna Pauline Marx Konventionalstrafe zahlte und nach Berlin ging, die talentvolle Emilie Walter aus Wien zur Nachfolgerin; Fräulein Franchetti wurde 1844 durch Theodora Oswald ersetzt.


Emilie Walter als Norma.

Auch die Damen Walter und Oswald blieben nur bis zum Herbst 1845. Nun wurde für erste Rollen die noch blutjunge Mathilde Waldhauser aus Karlsruhe gewonnen, die mit ihrer liebreizenden Erscheinung und ihrer glockenreinen, alle technischen Schwierigkeiten spielend überwindenden Silberstimme sich sofort in die Herzen einschmeichelte. Da sie zuerst im Wilhelma- und Schloßtheater auftrat, bangte man, ob ihre Stimme für das große Haus ausreiche; doch schlug sie bald auch diese Zweifel siegreich nieder. Als Vertreterinnen der kleineren jugendlichen und Soubrettenrollen tauchten 1845 die Fräulein Fehr und Bauknecht auf.

Im Opernspielplane jener Jahre standen Mozarts Figaro, Don Juan und Zauberflöte fest wie je zuvor. „Die Entführung aus dem Serail" wurde am 30. November 1836 nach längerer Pause wieder aufgenommen, auch „Titus" wiederholt gegeben. Beethovens „Fidelio", der am 23. Mai 1831 sich von neuem vorstellte, stieß jetzt auf besseres Verständnis, wozu die würdige Verkörperung der Titelrolle durch Doris Haus nicht wenig beitrug. Auf den 20. November 1842 wurde die Oper nochmals neu einstudiert, und seitdem verschwand sie nie mehr für länger vom Repertoire. Diesem wurden nunmehr auch die zwei letzten großen Werke Webers einverleibt: am 10. April 1831 „Oberon", mit den Damen Haus und Pistrich als Rezia und Fatime, den Herren Hambuch und Pezold als Hüon und Scherasmin, am 13. März 1833 „Euryanthe", worin Vetter den Adolar, Pezold den Lysiart, Fräulein Haus die Titelheldin und in Ermangelung einer zweiten dramatischen Sängerin die Soubrette Pistrich die Eglantine sang. Heinrich Marschner erhielt mit seiner Oper „Der Templer und die Jüdin" am 28. September 1832 (des Königs Geburtstag) Einlaß in den Kunsttempel; mit Spohrs „Jessonda" wurde 1841, mit desselben „Faust" 1844 ein neuer Versuch gemacht.

Der bürgerlich komischen Oper war damals in Albert Lortzing ein Talent von zähster Lebenskraft erwachsen. Als Merkwürdigkeit sei erwähnt, daß der Meister im Frühjahr 1826 für sich und seine Frau beim Stuttgarter Theater vergebens Engagement gesucht hatte. Sofort sein „Zar und Zimmermann", womit er sich dort als Dichterkomponist am 21. Februar 1841 einführte, bedeutete für ihn einen Triumph. Dobler sang den Zaren, Gerstel den weisen

Bürgermeister, Vetter den Peter Iwanow, Rauscher den Chateauneuf und Fräulein Evers die Marie. Übrigens war früher schon die französische Vorlage des Texts, das Lustspiel „Der Bürgermeister von Sardaam oder Die zwei Peter", über die Stuttgarter Bühne gegangen. Am 3. April 1842 folgten „Die beiden Schützen", am 8. Juni 1845 (im Cannstatter Hause) „Der Wildschütz"; Lortzings „Casanova" war 1843 durchgefallen. Gleichfalls großes Glück machte Friedrich von Flotow mit seinem „Alessandro Stradella", der am 27. September 1845 als Festoper zum Geburtstag des Königs im Wilhelmatheater erstmals gegeben wurde. Das Liebespaar war mit Rauscher und Fräulein Waldhauser, das Banditenpaar mit Pfeifer und Pezold besetzt. Von älteren Komponisten hatte Kreutzer am 27. September 1839 mit seinem unvergänglichen „Nachtlager in Granada" seinen einzigen großen Sieg erfochten, zu dem Fräulein Haus als Gabriele, Pezold als Jäger und Rosner als Gomez das ihrige beitrugen. Der Inhalt der Oper war schon seit 1819 den Stuttgartern durch Friedrich Kinds gleichnamiges Schauspiel bekannt. Weiter wurde das Repertoire durch eine Anzahl neu einstudierter deutscher Opern aufgefrischt: Weigls „Waisenhaus" (1829) und „Ostade" (1833), Wenzel Müllers „Schwestern von Prag" (1837 und 1842) und „Grenadier" (1841), Kauers „Donauweibchen" (1834 und 1845), Schenks „Dorfbarbier" (1839), Himmels „Fanchon" (1839) usw. 1835 suchte man sogar Bendas einst hochgepriesenes Melodrama „Ariadne auf Naxos" hervor. Auch die Namen von einigen gleichzeitigen deutschen Kapellmeistern, wie Karl Krebs (Johann Baptists Adoptivsohn) und Wilhelm Reuling, waren im Spielplane vertreten. Der Ire Michael William Balfe steuerte 1845 seine komische Oper „Die vier Haimonskinder" bei.

Von Lindpaintner selbst gelangten in diesem Zeitraume fünf Tondramen auf die Stuttgarter Bühne: 1831 „Die Amazone", 1834 „Die Bürgschaft", 1836 „Die Gewalt des Liedes", 1840 „Die Genueserin", 1843 „Die sizilianische Vesper". Der Lokalkomponisten vermochte er sich nicht mehr so ganz zu erwehren. Musikdirektor Ignaz Lachner lieferte außer einem „Geisterturm" (1837) die am 20. Mai 1839 zum ersten Male gegebenen „Regenbrüder", deren zarte Märchendichtung von Eduard Mörike stammte. Friedrich Siber, das Orchestermitglied, setzte 1834 die Aufführung seines Einakters „Hermia" durch. Von dem wackeren Louis Hetsch wurde 1833 die romantische Oper „Ryno", von Julius Benedict, gleichfalls einem geborenen Stuttgarter, 1830 „Die Portugiesen in Goa" und „Der Zigeunerin Warnung" gegeben. Keines dieser Werke war ein bleibender Gewinn für den Spielplan.

Nunmehr ging auch Meyerbeers Gestirn in vollem Glanze am Stuttgarter Theaterhimmel auf. Am 12. Februar 1834 erschien „Robert der Teufel". Wie überall erregte die Oper gewaltige Sensation. Schon ihre fünfthalbstündige Dauer war etwas Unerhörtes. Die Musik stieß auf starken Widerstand, Verurteilung und Begeisterung hielten sich fast das Gleichgewicht, und die Gegner schrieben den Erfolg allein dem äußeren Flitterstaate zu. Aber gesehen haben

wollte jedermann das Werk, dessen vier erste Vorstellungen, um die Kosten der prunkvollen Ausstattung zu decken, bei aufgehobenem Abonnement stattfanden. Die Oper konnte mit den Damen Wallbach (Isabella) und Haus (Alice), den Herren Vetter (Robert), Häser (Bertram) und Tourny (Raimbaut) trefflich besetzt werden. Und die Optimisten behielten recht: Robert behauptete sich in der Gunst des Publikums, auch nachdem die erste Neugierde verrauscht war. „Die Hugenotten", am 27. September 1842 von Oberregisseur Moritz in Szene gesetzt, hatten schon leichteres Spiel. Sie siegten (mit Fräulein Haus, Evers und Franchetti als Königin, Valentine und Urbain, Herrn Rauscher, Pezold, Arndt, von Kaler als Raoul, St. Bris, Nevers und Marcell) auf der ganzen Linie.

Viel Glück machte auch Halévys mit der großen Meyerbeerschen Oper wesensverwandte „Jüdin". Am 27. September 1838 fand die Stuttgarter Premiere statt, wobei Rosner den Eleasar und Fräulein Haus die Recha sang (1844 mit Rauscher und Fräulein Walter neu einstudiert). 1845 kam „Der Guitarrenspieler" desselben Komponisten an die Reihe. Halévy hat auch die von Hérold unvollendet hinterlassene Oper „Ludovico" beendigt, die 1835 in Stuttgart gegeben wurde. Hérolds „Zampa" war 1832 dorthin gedrungen; damals sang Pezold, bei der Neueinstudierung von 1844 Pischek die Titelrolle. In demselben Jahre 1832 gelangte noch Hérolds „Marie", 1835 sein „Zweikampf" zur Darstellung. Von Boildieu wurde 1830 die komische Oper „Zwei Nächte" zum ersten Male aufgeführt, 1842 „Die weiße Frau" neu eingeübt. Adam bescherte seinen noch heute lebenskräftigen „Postillon von Lonjumeau" (am 13. Mai 1838 zum ersten Male mit Vetter als Chapelou und Frau von Pistrich als Madeleine, 1846 neu einstudiert mit Rauscher und Fräulein Waldhauser) und den „Brauer von Preston" (1840). Vor allem aber war es Auber, dem die Spieloper ihr Bestes zu verdanken hatte. Am 8. Juni 1831 ging sein unverwüstlicher „Fra Diavolo" mit dem älteren Franz Jäger als Räuberchef, der Wallbach-Canzi als Zerline, Rohde und Fräulein Laurent als Engländerpaar in Szene (1844 neu einstudiert), am 20. Februar 1839 der graziöse „Schwarze Domino" (die Angela mit Fräulein Haus nicht zum glücklichsten besetzt), am 4. Februar 1844 „Des Teufels Anteil" (Carlo Broschi: Fräulein Franchetti). Unter seinen ernsten Opern errang sich, nächst der „Stummen von Portici", „Der Maskenball" (1838, neu einstudiert 1842) den stärksten Beifall. „Die Verlobte" (1830), „Der Liebestrank" (1832), „Der Gott und die Bajadere" (1839), „Die Botschafterin" (1839), „Der Schwur oder Die Falschmünzer" (1840) vermochten sich dagegen nicht lange auf dem Repertoire zu halten. Von d'Alayrac wurde 1830 die früher in Kreutzers Vertonung aufgeführte Operette „Zwei Worte oder Die Nacht im Walde", von Berton 1831 der Einakter „Uniform und Schlafrock" neu gegeben. 1832 nahm man auch desselben „Aline" und Grétrys Oper „Raoul der Blaubart" in einer Neubearbeitung auf. Des bayerischen Kapellmeisters A. E. Chélard, eines geborenen Parisers, heroischer „Macbeth" wurde 1831 abgelehnt.

Rossini, von dessen älteren Opern manche in diesem Zeitraume neu eingeübt wurden, trat noch mit seinem letzten, klassisch angehauchten Werke hervor, dem „Tell", bei dessen Erstaufführung am 26. Mai 1830 Pezold den Titelhelden verkörperte (bei der Neuinszenierung von 1844 Pischek). Zwei jüngere italienische Meister, Bellini und Donizetti, setzten sich jetzt auch im Stuttgarter Spielplane fest. Ersterer debütierte 1832 mit der Oper „Die Unbekannte" (1845 neu einstudiert). „Die Montecchi und Capuletti" (12. Juni 1835; Romeo: Fräulein Haus, Julia: Frau Wallbach-Canzi), „Norma" (3. Februar 1836; Norma: Fräulein Haus, Adalgisa: Frau Wallbach, Sever: Rosner, Orovist: Dobler) und „Die Nachtwandlerin" (29. Januar 1837 mit Frau Wallbach in der Titelrolle) bildeten für den Meister eine ununterbrochene Kette glänzender Erfolge. Von den beiden 1837 gegebenen Opern Bellinis gefielen „Die Puritaner" (1842 neu einstudiert) ungleich besser als „Der Seeräuber". Donizetti debütierte in Stuttgart 1835 mit „Anna Boleyn" (1843 neu einstudiert). 1838 kam sein „Liebestrank" an die Reihe (1843 neu einstudiert), der den Auberschen verdrängte. „Der Rasende auf St. Domingo" (1838) hatte keinen Erfolg, um so größeren „Belisar" (1840, mit Dobler in der Titelpartie). Nun folgten rasch aufeinander drei seiner besten Stücke: am 21. November 1841 „Marie oder Die Regimentstochter", am 10. Januar 1842 „Lucia von Lammermoor", am 24 April 1842 „Lucretia Borgia". Die erste Stuttgarter Regimentstochter war Fräulein Franchetti, die erste Lucia Fräulein Evers, die erste Lucretia Fräulein Haus. 1843 reihte sich „Marino Falieri, 1844 „Linda von Chamounix" (mit Fräulein Walter als Linda) an. Francesco Morlacchis Oper „Theobald und Isolina" (1833) wurde bald wieder vom Spielplane abgesetzt, wogegen Giuseppe Verdis am 27. September 1844 mit Pischek in der Titelrolle aufgeführter „Nebukadnezar" ahnen ließ, was dieser Italiener einst auch für die deutsche Oper bedeuten sollte. Von Spontini wurde „Ferdinand Cortez" 1836, „Die Vestalin" 1844 neu einstudiert, von Cherubini „Graf Armand" 1832 und 1837, „Medea" 1837, von Paisiello „Ritter Tulipan" 1843; auch Paër kam mit mehreren Werken wieder zu Wort.

Das Schauspiel dankte seine Blütezeit unter dem Grafen Leutrum zunächst der überragenden Persönlichkeit Seydelmanns, der am 20. Juni 1831 zum Schauspielregisseur neben Wallbach ernannt wurde. Er nahm es auch mit diesem Amte sehr ernst. Das Schwergewicht verlegte er auf das klassische Drama, vernachlässigte aber auch nicht die Neuerscheinungen und gewann daneben manches bürgerliche Schauspiel aus der älteren Periode wieder für den Spielplan. Der szenische Apparat erschien ihm als nebensächlich. Den größten Wert legte er darauf, ein Stück in seiner Gesamtheit klar herauszuarbeiten, und für das beste Mittel dazu hielt er ein sicher ineinander greifendes Zusammenspiel. Dieses bildete denn auch den Stolz der damaligen Stuttgarter Schauspielvorstellungen, und wenn sich gleich nicht hindern ließ, daß Seydelmann mitunter seine Umgebung um Hauptеslänge überragte, so war es doch wiederum sein

Vorbild, das die übrigen befeuerte und über sie selbst hinaushob. Damals bürgerte sich auch die schöne Sitte ein, unsere großen klassischen Dichter an Gedenktagen von der Bühne herab zu feiern, wobei sich insbesondere Gustav Schwab als Prologdichter zur Verfügung stellte. Und was man vielleicht als Bestes den Leistungen des Zeitalters nachrühmen darf: der edle Wetteifer kunstbegeisterter Kräfte ging ohne übermäßiges Geräusch im stillen vor sich.

Das Schauspiel blühte weiter, als Seydelmann gegangen und an seiner Stelle Moritz der leitende Mann geworden war. Am 1. Mai 1838 wurde letzterer, zunächst provisorisch, zum Regisseur ernannt, im Oktober 1841 erhielt er die Oberregie. Als zweiter Regisseur amtete noch Wallbach. Moritz hatte unter der Intendanz Taubenheim völlig freie Hand, und da er seit Herbst 1842 auch noch die Geschäfte des Dramaturgen besorgte, so stand das Schauspiel bis zu Galls Amtsantritt so gut wie ganz unter seiner Verantwortung. Er hatte den Ehrgeiz, mit den lebenden deutschen Dramatikern in enge Fühlung zu treten, pflegte zu Laube, Gutzkow und anderen Größen vertraute persönliche Beziehungen, unterhielt einen regen Briefwechsel mit der ganzen deutschen Schriftstellerwelt, ebnete jungen Talenten den Weg zur Bühne. Rascher als bisher kamen die Neuheiten nach Stuttgart, die dortige Kunstanstalt trat in lebendige Wechselwirkung zur zeitgenössischen Literatur, das Publikum bekam sogar eine Reihe bedeutsamer Uraufführungen zu sehen. Als Spielleiter wahrte Moritz den Vorstellungen die künstlerische Abrundung und den vornehmen Gesamtcharakter. In der szenischen Ausstattung ging er, mit scharfem, durch Aufenthalte in Paris verfeinertem Künstlerblick ausgestattet, weit über Seydelmann hinaus. Er führte geschlossene Zimmerdekorationen ein, brachte elegantere Möblierungen, entfaltete mehr Luxus im gesamten Bühnenarrangement. Wie gründlich es mit der Einstudierung genommen wurde, beweist schon der Umstand, daß man jetzt bei einzelnen Neuheiten von den früher üblichen drei Proben auf zehn angelangt war.

August Lewald hat in seiner „Allgemeinen Theater-Revue“ herausgerechnet, daß das Schauspielpersonal von Stuttgart und München sich im Jahre 1835 nach Stärke und Wert auf gleicher Höhe gehalten habe. Einen Künstler wie Seydelmann besaß München jedoch damals nicht. Er war seit Ludwig Devrients Tod als der erste deutsche Schauspieler anerkannt. Am 24. April 1793 zu Glatz in Oberschlesien als Sohn eines bemittelten Kaufmanns geboren, mußte sich Karl Seydelmann mühsam unter den größten Schwierigkeiten und Kämpfen zu seinem wahren Berufe emporarbeiten. Aber seine zähe Willenskraft und der Glaube an sich halfen ihm durch. Nachdem er das unstete Wanderleben hinter sich gebracht hatte, wurden Prag, Kassel, Darmstadt die ersten Stationen seiner gesicherten Existenz, seines aufblühenden Ruhmes. Im April 1829 kam er zum Gastspiele nach Stuttgart und ließ sich dort lebenslänglich mit 3000 (später 4000) Gulden Gehalt anstellen; mit Beginn der neuen Saison eröffnete er seine ständige Wirksamkeit am Hoftheater. Seydelmann dankte seine Erfolge mehr eisernem Fleiß, rastlosem Studium, strengster Selbstzucht als urwüchsiger


Seydelmann als Carlos im „Clavigo".

Genialität. Seine äußeren Mittel waren nicht glänzend. Er mußte ein rauhes Organ schmeidigen und sprach stets mehr charakteristisch als schön. Seine Gestalt war unscheinbar, aber sein Körper von seltener Gewandtheit und Geschmeidigkeit. Wie wenige verstand er sich auf die Kunst, Masken zu machen; er richtete aufs sorgsamste sein Äußeres her und war auf der Bühne nicht wiederzuerkennen. Er war ohne Frage der Typus des akademischen Schauspielers. Aber die von den zeitgenössischen Kritikern bis zum Überdruß erörterte Frage, ob man es bei ihm lediglich mit Verstandesleistungen zu tun habe, läßt sich ohne weiteres aus der Natur der Dinge entscheiden: ohne Phantasie, ohne Herz hätte Seydelmann sein hohes Ziel unmöglich erreichen können. Er war einer der schärfsten Charakteristiker, der entschiedensten Realisten, die je die deutsche Bühne besessen hat. Die Naturwahrheit war der Leitstern, dem er überall folgte. Er haßte allen Schwulst, alle Übertreibung, er drängte auf Einfachheit und Klarheit. Die Gedanken und Worte des Dichters gelangten durch ihn zur vollkommensten Geltung. Er hielt mit eherner Folgerichtigkeit an seiner Rollenauffassung fest, so daß alle seine Darbietungen den Stempel der künstlerischen Einheit und Rundung trugen. Wie er in Tragödien aufs höchste erschütterte, so rührte er in gemütvollen Stücken aufs tiefste; nur die romantische Überschwänglichkeit lag ihm nicht. Mit Possenkarikaturen gab er sich gleichfalls nicht ab, im feinen Lustspiel, z. B. als Klingsberg Vater, war er jedoch unübertrefflich. Seine ganze Größe entfaltete er erst als Interpret der klassischen Charakterfiguren eines Shakespeare, Lessing, Schiller, Goethe. Als Carlos im „Clavigo" war er sarkastischer Weltmann ohne eine Spur vom Intriganten, als Mephistopheles der von keiner Kultur beleckte Teufel des Volksglaubens, als Mohr im Fiesco ein wilder Dämon von afrikanischer Glut, als Shylock „ganz Jude und auch wieder ganz dieser bestimmte Jude Shylock", für den er um Mitleid warb, ohne ihn dem Gelächter preiszugeben. Die Stuttgarter wußten wohl, was sie an diesem Künstler von Gottes Gnaden besaßen. Er hatte unter den Gebildeten viele begeisterte Freunde, einflußreiche Kritiker machten sich zu Posaunen seines Ruhmes: Wolfgang Menzel und vor allem August Lewald, der freilich später zur eigenen Unehre den Seydelmann geflochtenen Lorbeerkranz wieder zu zer-

zausen suchte. Auf jeder deutschen Bühne war dieser ein begehrter Gast; nur vor die Berliner zu treten, zögerte er lange: Ludwig Devrients Schatten beunruhigte ihn. Im Frühjahr 1835 endlich kam das mit Spannung erwartete Gastspiel in der preußischen Hauptstadt zustande. Es wurde wiederholt, und 1838 siedelte er ganz an das Berliner Hoftheater über. Sein überempfindlicher Künstlerstolz hatte schon lange an den Stuttgarter Zuständen Anstoß genommen. Schließlich gab es einen heftigen Zusammenprall mit dem Grafen Leutrum, und Seydelmann schied plötzlich von der Bühne, die ihm so viel zu danken hatte, ohne Sang und Klang; er strengte dann gegen die Intendanz wegen Gehaltsrückständen einen Prozeß an, den er gewann. Seydelmann konnte nur noch wenige Jahre, die ihm durch Kränklichkeit und Familienzerwürfnisse verbittert waren, in Berlin wirken. Er starb am 17. März 1843, erst 50 Jahre alt.

Das Stuttgarter Hoftheater hatte indessen das Glück, für den großen Künstler sofort einen nahezu vollwertigen Ersatz in Theodor Döring (eigentlich Häring, 1803—1878) zu finden. Ein in Warschau geborener Preuße, war er vom Handelsstand zur Bühne übergegangen und hatte sich in Breslau, Mainz, Mannheim, Hamburg einen bedeutenden Ruf erworben. Er gastierte im April 1838 in Stuttgart und schlug alle Mitbewerber aus dem Felde; auch Karl Laroche vom Wiener Burgtheater hatte Lust gezeigt, Seydelmanns Erbschaft anzutreten. Döring, eine feine Gestalt von außerordentlicher Beweglichkeit, war an Genialität der Naturanlage Seydelmann überlegen, ohne daß er ihn in der Verkörperung tragischer Charaktergestalten an Tiefe und Gründlichkeit ganz erreichte. In der feineren Komik, namentlich der bürgerlichen, war er dagegen ein unvergleichlicher Genremaler, der eine Fülle aufs sicherste beobachteter Einzelzüge zu einem streng einheitlichen Gesamtbilde meisterhaft zusammenzufassen verstand. Um ihn ganz zu würdigen, mußte man seinen Dorfrichter Adam im „Zerbrochenen Krug“ gesehen haben. Den Mephisto gab er mit überlegenem Hohn und leichter Grimasse, und schon in der Auffassung dieser einen Rolle sprach sich der Gegensatz zu Seydelmann deutlich aus. Auch Döring vermochte sich nicht in die eigenartigen Stuttgarter Theaterverhältnisse zu finden und ließ sich im Dezember 1842 von seinen Verpflichtungen entbinden. Er ging zunächst nach Hannover und bald darauf als Seydelmanns Nachfolger nach Berlin, wo er sich bis ins höchste Alter eines geradezu kanonischen Ansehens erfreute. Nach Stuttgart wurde für ihn Jakob Lußberger vom Frankfurter Stadttheater berufen, ein



Theodor Döring.


Heinrich Moritz.

gediegener Schauspieler von gesunder Iffländischen Begabung, dem behagliche Alte und gutmütige Polterer besonders gut gelangen. Er genoß später als Mitglied des Burgtheaters Beliebtheit in beschränktem Rollenkreise. In Stuttgart, wo er das ganze erste Charakterfach ausfüllen sollte, war er nicht recht am Platz und konnte sich nur drei Jahre lang halten.

Neben Seydelmann, Döring und Lußberger wirkte diese ganze Periode über Gnauth in ernsten und komischen Charakterrollen; rein komische Partien spielte bis 1838 Rohde und später der Baßbuffo Gerstel. Pauli, der wackere Vertreter von bürgerlichen Vätern, der in den letzten Jahren freilich auf der Bühne gar zu sehr ein Bild von Hinfälligkeit geboten hatte, trat nach 41 Dienstjahren auf 1. Juli 1836 mit vollem Gehalt und der goldenen Verdienstmedaille in den Ruhestand. Gesetzte Rollen und Chargen spielten Mercy, Friedrich Schmidt, Schlooz, den 1839 der schon früher einmal angestellt gewesene Christian Braun ersetzte, seit 1841 Karl Franz Burghardt und eine Anzahl Mitglieder der Oper oder des Singchors: Häser und die meisten übrigen Bassisten, hauptsächlich aber List. Pezold versagte niemals, wo er naturwüchsig, namentlich im schwäbischen Genre, sein durfte. Der Heldenvater Miedke wurde auf 1. Juli 1832 pensioniert. Maurer, der am 16. Oktober 1844 als Götz von Berlichingen sein 25jähriges Dienstjubiläum feiern konnte, füllte nun das Fach der älteren Helden und Väter aufs würdigste aus. Wallbach befriedigte als erster Held nicht ganz. Er war wohl ein guter Schauspieler und verständiger Sprecher, aber zu monoton, zu nüchtern und prosaisch, ohne Elastizität der Jugend und Feuer der Begeisterung. Gesetztere Rollen standen ihm weit besser an. Seit 1833 wurden ihm zum Vorteil des Ganzen die jugendlicheren Partien durch Moritz abgenommen. Heinrich Moritz (eigentlich Mürrenberg, 1800–1866), der Sohn eines wohlhabenden Bauern aus Lössing bei Leipzig, hatte das Studium der Medizin mit dem Berufe des Mimen vertauscht, der für ihn kein dornenvoller war. Anfangs 1833 kam er von Prag nach Stuttgart, wo er sich durch Begabung, Eifer und Weltgewandtheit rasch eine erste Stellung schuf. Seine vornehme Erscheinung, edle Gesichtsbildung, jugendliche Frische verhalfen ihm von vornherein zu leichten Siegen. Im Kon-

versationsstück war er einer der ersten, wenn nicht der erste deutsche Schauspieler seiner Zeit und auch auswärts als solcher anerkannt. Auch außerhalb der Bühne ein raffinierter Lebenskünstler, erschien er auf den Brettern als das Ideal eines eleganten und blendenden Weltmannes, eines geistreichen und liebenswürdigen Plauderes, der den Dialog mit der größten Leichtigkeit und Anmut zu behandeln wußte. Im Versdrama wirkte mitunter sein jugendlich hohes Organ etwas eintönig. Überhaupt stand er als Tragödienheld zwar auf einer ansehnlichen, doch nicht unübersteigbaren Höhe. Er brachte das Innige, Zarte, Schmelzende, Glühende, Schwärmerische zu schönem Ausdruck, aber den tieferen Gehalt ließen mitunter seine Leistungen vermissen. 1838 wurde zur Entlastung von Moritz, den die Leitung des Schauspiels mehr und mehr in Anspruch nahm, Friedrich Augusti angestellt; anfangs spielte er auch Clavigo und ähnliche Rollen, übernahm dann einen Teil von Dobritz' Fach, als dieser im Dezember 1840 entlassen wurde, und fand schließlich in Naturburschen seine Spezialität. Als jugendlicher Held wurde Anfang 1841 der erst 24jährige Feodor Löwe (1816—1890), ein in Kassel geborenes Glied der namhaften Schauspielerfamilie, vom Frankfurter Stadttheater geholt. Er begann mit kleineren Rollen und einer noch kleineren Gage, schwang sich aber binnen vier Jahren zu einer der einflußreichsten Persönlichkeiten am Theater empor, und ein lebenslänglicher Kontrakt mit sehr vorteilhaften Bedingungen sicherte seine Zukunft. Reich begabt, hoch gebildet — seine über das Mittelmaß hinausragenden Leistungen in der Lyrik trugen ihm den philosophischen Ehrendoktorgrad ein — wirkte Löwe als Darsteller mehr durch akademische Eigenschaften als durch ein vollblütiges Temperament. Seinen Leistungen gebrach die von der Bühne dem Zuschauerraum sich mitteilende Wärme. Aber er verstand mit seiner hochgewachsenen, vornehmen, wenn auch wenig beweglichen Gestalt vorzüglich zu repräsentieren, war ein tüchtig geschulter und verständnisvoller Sprecher, beherrschte geistig alle seine Aufgaben, und so wurde er — der Reihe nach jugendlicher Held, gesetzter Held und Heldenvater — eine langjährige Stütze des Ensembles. Der Leicester in „Maria Stuart" war Löwes Glanzrolle, worin sich alle seine Vorzüge zu einem mit der Dichtung kongenialen Gesamtbilde vereinigten. Als zweite und dritte Liebhaber sind in dieser Periode neben Albert Schmidt noch Dauers, Rösler, später Moriz Weichelberger und von der Oper Tourny und Arndt zu nennen.



Feodor Löwe als Marquis Posa.

Während die bedeutenderen Stuttgarter Künstler auf häufigen Reisen ihren Ruhm nach

auswärts verpflanzten, erschienen an der dortigen Bühne manche gefeierte fremde Kunstgrößen. So stellte sich Eßlair 1830, 1831 und 1834 von München aus seinen schwäbischen Verehrern wieder vor. Der Braunschweiger Charakterspieler Heinrich Marr, der sich im Herbst 1835 in einer Anzahl seiner besten Rollen, meist Seydelmannschen, sehen ließ, konnte gegen diesen gefährlichen Nebenbuhler nicht recht aufkommen. Im Spätsommer 1840 trat Eduard Devrient als Posa, Hamlet, Nathan usw. auf, im Februar 1844 Ludwig Dessoir, damals noch Regisseur in Karlsruhe, als Hamlet, Mortimer, Bolingbroke (im „Glas Wasser") usw.

Neben der Heroine Stubenrauch wurde im September 1829 als jugendlich tragische Liebhaberin Fräulein Therese Peche (1806—1882) vom Darmstädter Hoftheater engagiert, die ihre Künstlerlaufbahn als Schlangenbändigerin begonnen hatte. Von dem lieblichen und sinnigen Mädchen muß ein unsagbarer Zauber echter Poesie ausgegangen sein, und ihre Julia, Luise, Ophelia rissen zum Entzücken hin. Aber die Stubenrauch war nicht gesonnen, eine solche Nebenbuhlerin zu dulden. Schon im Juni 1830 entließ man den neuen Liebling des Stuttgarter Publikums wegen angeblicher Kränklichkeit. In Wien mit offenen Armen aufgenommen, wurde Fräulein Peche (später Madame de Jauzat) eine Zierde des Burgtheaters. In Stuttgart spielte fortan Fräulein von Stubenrauch was ihr beliebte, auch Rollen, die ihr, wie z. B. die Cordelia im „König Lear", durchaus nicht anstanden, und ließ den Rest unter allerlei Nullen in möglichst kleinen Portionen verteilen. Die unmittelbare Nachfolgerin der Peche, Fräulein Esser, die drei Jahre blieb, war wenigstens eine gefällige Erscheinung und verstand schlicht und herzlich, wenn auch nicht feierlich oder gar tragisch zu sein. Aber dann kamen in raschem Wechsel immer unbedeutendere und billigere Schauspielerinnen: eine Fräulein Mina Schultze, eine Susette Schneider; Anfängerinnen, wie Fräulein Esenwein oder Fräulein Haas, die auch in der Oper mitsang, erhielten wichtige Rollen anvertraut. Ein Glück, daß wenigstens noch Frau Maurer da war, die indessen immer mehr und mehr ins ältere Fach überging. Im Jahre 1836 war der größte Rollenhunger der Stubenrauch gesättigt, und man konnte nun für die Fächer der sentimentalen Liebhaberin und Heldenmutter erste Kräfte gewinnen. Vom Frankfurter Stadttheater wurde Johanna Wittmann (1811—1848), die geschiedene Gattin des früheren Stuttgarter Tenoristen Benesch, geholt, die, wenn sie gleich nur über wenig tragische Kraft gebot, durch ihre anmutige Erscheinung, ihre holde Naivetät, ihre seelische Zartheit sofort für sich einnahm. Sie heiratete den Musikalienhändler und Kritiker Daniel Jay, verfiel aber bald in Geistesnacht und fand ein frühes tragisches Ende. Neben ihr



Johanna Wittmann.

wirkten als zweite Liebhaberinnen in diesen Jahren namentlich die Sängerin Elise Novack, die Auguste Fischer 1842 für ein Jahr ablöste, ferner die Fräulein Mercy, Ott, Schütz, Frau Dobritz und seit Ende 1845 die aus der Stuttgarter Theaterschule hervorgegangene Bertha Österling (spätere Frau Fricker).

Frau Leibnitz trat im März 1830 von der Bühne zurück. Schon Herbst 1829 war für das Fach der Mütter und älteren Anstandsdamen Fräulein Höpfner verpflichtet worden, der sich im Frühjahr 1831 Frau Nina Abweser zugesellte; letztere leistete zehn Jahre lang der Stuttgarter Bühne wackere Dienste und verkörperte die Mannweiber besonders wirksam. Die tragischen Mütter fielen seit 1836 der vom Wiener Burgtheater gekommenen Frau Karoline Lange (geborenen Schulz) zu, einer gediegenen und verläßlichen Künstlerin, die als Lady Macbeth, Fürstin Isabella, Königin Elisabeth, Phädra usw. Vorzügliches leistete. Frau Fossetta, die populäre Humoristin, nahm am 29. Juni 1837 Abschied von der Stuttgarter Bühne, der sie 41 Jahre lang angehört hatte. Einen Teil ihrer Rollen erbte Frau Heim-Laurent, die Sängerin; in den Rest teilten sich die Damen Abweser und Maurer (letztere noch bis 1847). Da auch Luise Schmidt sich auf den Übergang in das gesetztere Fach vorbereitete, engagierte man Ende 1841 als jugendliche Naive die muntere Martha Petitjean, die zunächst nur bis 1845 blieb. Von den weiblichen Gästen, die sich in diesem Zeitraume einfanden, sei wenigstens Frau Auguste Crelinger, die Tragödin, erwähnt (1833).

Die größte Tat der Leutrumschen Ära im Bereiche des Schauspiels war die Eroberung des ersten Teils von Goethes „Faust" für die Stuttgarter Bühne. Seydelmann besorgte die szenische Einrichtung der Tragödie, und Lindpaintner schrieb eine in ihrer Art klassische Musik dazu. Diese treffliche Bearbeitung, in der das Werk am 2. März 1832 zum ersten Male dargestellt wurde, diente auch bei der Neueinstudierung von 1844 und hielt sich lange darüber hinaus. Maurer spielte 1832 den Faust, Frau Schmidt das Gretchen, Seydelmann den Mephistophles. Auch sonst gewann Goethe in diesem Zeitraum an Boden. „Clavigo" (1843 neu einstudiert) gehörte zu den Glanzvorstellungen des Repertoires; 1830 übte man „Egmont" neu ein, 1832 und 1841 „Die Geschwister", 1841 und 1842 „Götz von Berlichingen", 1842 „Die Laune des Verliebten". Am 7. Oktober 1833 wurde mit der Goetheschen Verdeutschung von Voltaires „Mahomet" ein Versuch gemacht, nachdem am 17. Juni desselben Jahres endlich zum ersten Male die weihevollen Verse der „Iphigenie auf Tauris" erklungen waren (1842 neu einstudiert). Die ursprüngliche Stuttgarter Besetzung der Dichtung war folgende: Iphigenie — Fräulein Stubenrauch, Thoas — Maurer, Orestes — Wallbach, Pylades — Moritz, Arkas — Seydelmann. Sogar von Schiller konnte dem Publikum noch eine Neuheit vorgesetzt werden: am 17. Oktober 1834, 31 Jahre nach der Weimarer Uraufführung, ging seine Bearbeitung des Picardschen Lustspiels „Der Parasit oder

Die Kunst sein Glück zu machen" über die Bretter. Die großen Dramen des Dichters wurden fleißig wiederholt und der Reihe nach mit Neuinszenierungen bedacht, so 1839 die ganze Wallenstein-Trilogie; in demselben Jahre wurde auch „Das Lied von der Glocke" als Melodrama wieder aufgenommen. Ebenso bildeten die drei Meisterwerke Lessings in auserlesener Besetzung Glanzstücke des Spielplans; „Emilia Galotti" wurde 1830 und 1842, „Minna von Barnhelm" 1834 und 1843 aufgefrischt. Einen Streifzug in vorklassisches Land unternahm man 1841 mit der Neueinstudierung von Leisewitz' „Julius von Tarent".

Von H. von Kleist hielt sich außer dem „Kätchen von Heilbronn" der am 1. April 1842 zum ersten Male aufgeführte „Zerbrochene Krug"; „Prinz Friedrich von Homburg" machte auch 1841 in einer neuen Bühnenbearbeitung nur mäßiges Glück. Der literarischen Ehrenpflicht gegen Karl Immermann entledigte sich das Hoftheater 1839 mit der Aufführung seines Trauerspiels „Guiscardo und Ghismonda". 1842 ging nach langer Pause Uhlands Herzog Ernst wieder über die Bretter. Theodor Körner wurde auf der Stuttgarter Bühne ein immer seltenerer Gast. Dafür erhielten eine Reihe neuer Anhänger der klassizistisch-romantischen Richtung das Wort. Friedrich Halm (Graf Münch-Bellinghausen) vor allem, von dem 1836 „Griseldis", 1838 „Camoens", 1842 „Der Sohn der Wildnis" und 1844 „Sampiero" neu gegeben wurde. Michael Beer war durch seinen „Paria" im Spielplane vertreten, Eduard von Schenk durch das Trauerspiel „Belisar", das Lustspiel „Albrecht Dürer in Venedig" und das Schauspiel „Die Krone von Cypern", Ignaz Kuranda durch seine Verstragödie „Die letzte weiße Rose", worin der Schillersche Warbeck-Stoff verarbeitet ist, Julius Mosen durch die geschichtlichen Trauerspiele „Kaiser Otto III." und „Herzog Bernhard von Weimar". Am 28. März 1838 fand die Uraufführung eines anonymen „Die Söhne des Dogen" betitelten Schauspiels statt, das ehrenvolle Anerkennung fand, und als dessen Verfasser sich der einheimische Dichter Reinhold Köstlin entpuppte.

Raupachs Weizen ging mehr und mehr auf. Keine Geschichtsepoche, keine welthistorische Persönlichkeit war vor seinem flink gehandhabten dramaturgischen Werkzeug sicher. Auch das Stuttgarter Publikum bekam von ihm der Reihe nach „Die Royalisten" (1832), vier Tragödien seines Hohenstaufen-Zyklus (1833/34), „Tassos Tod" und „Cromwells Ende" (1835), den schon von kritischen Zeitgenossen für die reinste Parodie erklärten „Nibelungenhort" (1840), dazu das Lustspiel „Die Schleichhändler" (1831), die Posse „Der Zeitgeist" (1832), das Volksstück „Der Müller und sein Kind" (1841), das komische Sittengemälde „Vor hundert Jahren" (1844) und andere schöne Dinge mehr zu sehen.

In diesen Jahren faßte eine Gruppe von Dichtern festen Fuß auf der Bühne, die im bewußten Gegensatz zur klassizistischen Richtung dem Wirklichkeitsleben der Gegenwart Geltung zu verschaffen bestrebt waren und auch bei der Behandlung geschichtlicher Stoffe gerne Kampfstellungen einnahmen, bestimmte

Tendenzen verfolgten. Wenngleich es den Jungdeutschen nicht wie den Klassikern gelang, Dichtwerke von Ewigkeitswert zu schaffen, so gaben sie doch für ihr Zeitalter und teilweise darüber hinaus fruchtbare Anregungen und verliehen der Mittelgattung zwischen dem höheren Stildrama und der flachen Alltagskomödie eine willkommene Stärkung. Es war Moritz' Verdienst, daß in demselben Stuttgart, von dem einst die heftigste Befehdung der Jungdeutschen, ihre sogenannte Denunziation beim Deutschen Bundesrat ausgegangen war, nunmehr ihre Stücke sich auf dem Hoftheater Heimatrecht erwarben. Zu seinem Benefiz am 28 Oktober 1839 wählte sich jener Künstler Karl Gutzkows Trauerspiel „Richard Savage" und versetzte damit die Gemüter in eine bei dem Stuttgarter Publikum ungewöhnliche Bewegung. Seit 1842 erschienen Jahr für Jahr ein bis zwei neue Dramen aus Gutzkows Feder, und mehrere behaupteten sich in der Gunst der Zuschauer: 1842 „Werner oder Herz und Welt" sowie „Patkul", 1843 „Ein weißes Blatt", 1844 „Die neue Welt" und „Das Urbild des Tartuffe", 1845 „Pugatscheff" und „Der 13. November". Mit der Darstellung von Heinrich Laubes Tragödie „Monaldeschi oder Die Abenteurer" schritt das Stuttgarter Institut am 12. November 1841 sogar allen anderen voran. Von demselben Dichter wurden außer ein paar Bearbeitungen französischer Stücke 1842 das Lustspiel „Rokoko oder Die alten Herren" und 1844 das Trauerspiel „Struensee" aufgeführt. 1844 ging auch Robert Prutz' Trauerspiel „Moriz von Sachsen" in Szene.

Einen neuen Lustspieldichter, der ein feineres geistiges Element in dieses von seinen Vorgängern meist allzu derb behandelte Genre zu bringen wußte, gewann die deutsche Bühne an dem Wiener Eduard von Bauernfeld. Seit 1832 wurden seine Stücke auch in Stuttgart viel gegeben, namentlich „Die Bekenntnisse" (1834), „Bürgerlich und Romantisch" (1836, neu einstudiert 1846), „Das Liebesprotokoll" (1838, neu einstudiert 1846). Entschiedene Beliebtheit erwarben sich ferner die Lustspiele und Schauspiele der Herzogin Amalie von Sachsen, die auf dem Zettel meist als „Verfasserin des Oheims" angegeben war: außer diesem erfolgreichen Erstling „Lüge und Wahrheit", „Der Landwirt", „Der Pflegevater" usw. In derselben Gattung traten damals hervor Friedrich von Heyden, Karl Philipp Berger, Freiherr Alexander von Ungern-Sternberg, Eduard Devrient, Emanuel Leutner, dessen vielbesprochenes Schauspiel „Die Geschwister" 1837 in Stuttgart unmittelbar nach der Berliner Uraufführung zur Darstellung kam, Leopold Feldmann, von dem „Die schöne Athenienserin" am besten gefiel, usw. Die Prager Lustspielfirma Wilhelm Adolf Gerle und Uffo Horn errang 1836 einen von der Cottaschen Buchhandlung ausgesetzten Preis mit dem Zweiakter „Die Vormundschaft", der in Stuttgart die Feuerprobe bestand. Johann von Plötz schenkte der Bühne hauptsächlich den noch heute nicht selten gespielten Schwank „Der verwunschene Prinz" (1844). 1842 begegnen wir zum ersten Male im Stuttgarter Spielplane dem Namen Gustav Freytag, dessen Lustspiel „Die

Brautfahrt oder Kunz von der Rose" seine künftige Bedeutung kaum erst ahnen ließ. Im folgenden Jahre trat Roderich Benedix in Sicht und trug mit seinem als „Berliner Preisstück" etikettierten „Doktor Wespe" sofort einen vollen Sieg davon. Für die Rührung des Publikums sorgte die vielgewandte Charlotte Birch-Pfeiffer, eine geborene Stuttgarterin, die sich 1831 mit ihrer romantischen „Pfeffer-Rösel" beim Publikum ihrer Vaterstadt einführte und es seitdem mit ihren sogenannten Originalarbeiten oder mit Dramatisierungen beliebter Romane beglückte. Von ihren in diesem Zeitabschnitt aufgeführten Stücken fand das nach einem Roman der Friederike Bremer geschickt zubereitete Schauspiel „Mutter und Sohn" (1844) den meisten Beifall. Bei der Premiere spielte die Verfasserin, die auch früher schon wiederholt (so 1822, 1828, 1832) von München zum Gastspiel gekommen war, die Rolle der Generalin von Mansfelt. Auch Karl von Holteis „Lenore" (1838), eine Paraphrase über Bürgers berühmte Ballade, und sein Rührstück „Lorbeerbaum und Bettelstab" (1844) erwiesen sich von zäher Lebensdauer. Blum bereicherte das Repertoire namentlich mit dem „Ball zu Ellerbrunn" und den „Erziehungsresultaten", Töpfer mit den „Gebrüdern Foster", der „Einfalt vom Lande" usw., Albini mit der „Gefährlichen Tante", Castelli mit dem Einakter „Die Schwäbin"; Clauren, Deinhardstein, P. A. Wolff, Holbein, Wilhelm Vogel waren gleichfalls noch in Tätigkeit. Rechnet man dazu, daß auch die Theatraliker des Schiller-Goetheschen Zeitalters, wie Kotzebue, Iffland, Schröder, Jünger, Ziegler, Beck, Contessa usw. durch zahlreiche Neueinstudierungen fortlebten, daß selbst ernste Antiquitäten wie Babos „Strelitzen" und Kratters „Mädchen von Marienburg" ausgegraben wurden, so kann man sich von der Reichhaltigkeit allein schon des deutschen Spielplans einen Begriff machen, der ein übersichtliches Bild der dramatischen Produktion mehrerer Generationen zeigte.

Dabei wurde das Repertoire noch in der Richtung der Gesangsposse, des Vaudevilles, des Märchenstücks beträchtlich ergänzt. Auch in dieser Periode war keinerlei Gattung von der Hofbühne ausgeschlossen. Angely fuhr fort, Vaudevilles zu liefern, darunter die zwei besonders beliebten „Von sieben die Häßlichste" und „Das Fest der Handwerker". „Rataplan, der kleine Tambour" — Pillwitz hatte das Stückchen aus Frankreich importiert — mußte immer wieder auf den Brettern erscheinen. Die Wiener Gesangsposse trug Johann Nestroy in alle deutsche Gauen. In Stuttgart erfocht er im Jahre 1833 mit seinem „Bösen Geist Lumpacivagabundus" seinen ersten und zugleich größten Sieg. Rohde war es, der sich mit Vorliebe diese volkstümlichen Erzeugnisse zu seinen Benefizvorstellungen auserkor. Selten verging eine Saison ohne eine Neuheit Nestroys, aber erst zu Anfang der vierziger Jahre näherten sich die Stücke „Der Talisman", „Einen Jux will er sich machen" und „Der Zerrissene" wieder dem Erfolge seines Erstlings. Schon 1831 war Ferdinand Raimund, der der Wiener Zauberposse Poesie und Adel verliehen hat, durch seinen „Alpenkönig und Menschenfeind" dem Stuttgarter Publikum bekannt geworden.

1836 lud ihn die Intendanz dringend zum Gastspiele ein, aber statt seiner kam die Kunde seines tragischen Endes. Gewissermaßen zu Raimunds Totenfeier ging „Der Bauer als Millionär" in Szene, ferner 1840 der noch heute lebenskräftige „Verschwender" und 1843 „Der Diamant des Geisterkönigs". Auch von den Nebenbuhlern und Nachfolgern Nestroys und Raimunds fanden mehrere den Weg zur Hofbühne, so Carl mit der von ihm gepflegten Spezialität der Staberliaden („Staberls Reiseabenteuer" usw.), Adolf Bäuerle mit der „Falschen Catalani" und anderen Gesangspossen, Friedrich Hopp mit „Doktor Fausts Hauskäppchen". Sogar Frankfurter Lokalpossen gelangten nach Stuttgart durch Vermittlung des dortigen populären Komikers Friedrich Hassel, der sich 1837, 1838, 1841, und 1845 zum Gastspiele einfand und vielbelachte Stücke mitbrachte, so „Das Glas Eppelwein", eine Parodie auf Scribes „Glas Wasser", den „Bürgerkapitän", „Die Landpartie nach Königsstein", „Herr Hampelmann im Eilwagen" und weitere Schwänke über diesen Frankfurter Spießbürgerhelden. Andere Burlesken, Travestien, Quodlibets kamen und gingen als Eintagsfliegen; mit unbegreiflicher Hartnäckigkeit hielt sich seit 1838 das Quodlibet „Fröhlich".

Endlich noch die Anleihen bei den fremden Literaturen! Von den Dramen Shakespeares wurde „König Lear" 1830 mit Eßlair als Gast neu studiert (und wieder 1838, diesmal in Schreyvogels Einrichtung, wobei Maurer und Döring in der Titelrolle alternierten), 1832 und 1844 „Hamlet", 1836 „Othello" und 1837 „König Richard III.", die beiden letzteren in Seydelmanns Einrichtung. Dieser selbst verkörperte Richard III., seine Umgebung hoch überagend, ebenso den Jago neben der Stubenrauch als Desdemona und Moritz als Othello, für den dieser treffliche Künstler als zu jugendlich erschien. Ferner wurde 1842 „Der Kaufmann von Venedig" mit Döring als Shylock und 1843 „Julius Cäsar" neu eingeübt. Am 15. Oktober 1841 gab man „Viola oder Was ihr wollt" in Deinhardsteins Bearbeitung zum ersten Male. Außerdem griff man 1832 auf Banks' „Graf Essex" und 1836 (ebenso noch 1863) auf Cumberlands „Juden" zurück, welchem Drama gleichfalls Seydelmann eine neue Fassung verliehen hatte; ein paar andere englische Stücke wurden in Bearbeitungen von Lebrun oder Georg Kettel gegeben, ferner 1843 Ludwig Rellstabs Dramatisierung des Bulwerschen Romans „Eugen Aram". Die spanische Literatur war im damaligen Stuttgarter Spielplane durch Moretos „Donna Diana", „Das Leben ein Traum" von Calderon (1840 neu einstudiert) und „König und Bauer" von Lope de Vega in Halms Bearbeitung (1843 zum ersten Male), die italienische namentlich durch zwei Stücke Goldonis, „Der gutherzige Polterer" in Seydelmanns Einrichtung (1830) und „Der Ehestifter" (1834), vertreten. Von Molière wurden „Tartuffe" und „Der Geizige" in Neubearbeitungen wieder dem Repertoire einverleibt. Beaumarchais „Eugenie" gelangte 1838 — 71 Jahre nach der Erstaufführung in der Comédie française — auf die Stuttgarter Bühne. Eine Glanzvorstellung dieser war Beaumarchais' 1839 zum erstenmal dargestellte

Komödie „Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit“. Von Kasimir Delavigne behauptete sich namentlich „Ludwig XI.“. Scribe tat jetzt erst seine Haupttreffer. Am 23. April 1841 fand die Stuttgarter Premiere des Intrigenlustspiels „Ein Glas Wasser“ mit Moritz und Frau Lange als Bolingbroke und Herzogin Marlborough statt, und in den nächsten Jahren folgten „Fesseln“, „Gönnerschaften“, „Minister und Seidenhändler“. Vom älteren Dumas wurden „Das Fräulein von Belle-Isle“ und „Die Fräulein von St. Cyr“, von Emil Souvestre das Schauspiel „Der Fabrikant“, von Mellesville das Dramolet „Sie ist wahnsinnig“, in das virtuose Schauspieler noch bis vor kurzem vernarrt waren, sowie „Michel Perrin“, von Arnould und Fournier das Sensationsdrama „Die eiserne Maske“ dem Repertoire gewonnen. Häufig fand man es nicht einmal für nötig, die französischen Originaldichter auf dem Zettel zu nennen. So lief der beliebte „Pariser Taugenichts“ von Bayard unter dem Namen Töpfers, „Das goldene Kreuz“, das ein Halbjahrhundert später wieder als Oper auftauchen sollte, unter dem von G. Harrys. Anderen gerne gesehenen Stücken, wie den „Memoiren des Satan“, „Er geht aufs Land“, „Dr. Robin“, usw., erging es ebenso. Zu den früher schon genannten Bearbeitern französischer Theatererzeugnisse gesellten sich Kurländer, Cosmar, Birch, L. Schneider, G. Kettel und viele andere; einen vorteilhaften Einfluß auf die deutsche Gestaltung der aus Paris importierten Stücke hat Heinrich Laubes Vorbild ausgeübt. Übrigens war den Stuttgartern in diesem Zeitraum hin und wieder Gelegenheit geboten, diese beliebte dramatische Ware in Originalverpackung kennen zu lernen. In den Jahren 1838, 1841, 1842 wurde französischen Truppen das Stuttgarter Hoftheater, 1845 das provisorische Schloßtheater eingeräumt.

Graf Leutrum ließ sich wiederum die Einrichtung eines einheimischen Balletts in bescheidenen Grenzen angelegen sein. Am 1. Oktober 1830 wurde als Tanzmeister Kaspar Thoms, der am Münchner Hoftheater unter seinem Schwager Friedrich Horschelt gewirkt hatte, angestellt, und Horschelt selbst, der mit seiner Frau wiederholt nach Stuttgart kam, führte eine Art von Oberaufsicht. Die jugendlichen Zöglinge der neuen Stuttgarter Tanzschule entwickelten unter Thoms' Leitung so viel Eifer, daß mit ihnen schon am 16. Dezember 1831 ein anakreontisches Tanzdivertissement aufgeführt werden konnte. In den folgenden Jahren gingen eine Reihe kleinerer und größerer Ballette über die Bretter, die meist von Horschelt herrührten, so „Die Silberschlange“, „Elisene, Prinzessin von Bulgarien“, „Die Insulaner“, „Das graue Männchen“, „Majah“, „Das Urteil des Paris“ usw. Auch mehrere Taglionische Werke setzte Thoms neu in Szene: „Aglae“, „Die Weinlese“ „Zephir und Rosa“ usw.; natürlich durfte der brasilianische Affe Jocko dabei nicht fehlen. Andere kleine Pantomimen und Divertissements rührten von Thoms selbst her oder von Theodor Martin, der 1841 auf kurze Zeit als erster Solotänzer engagiert wurde und sich mit Thoms in den Tanzunterricht teilte. Für die musikalische Illustrierung dieser choreographischen Erzeugnisse sorgten Lindpaintner, Ignaz Lachner, Höllerer und andere

einheimische Komponisten, wie der tüchtige Militärkapellmeister Kühner. Das Ballettpersonal bestand unter Thoms aus durchschnittlich vierzig Tänzern und Tänzerinnen. Unter den letzteren zeichneten sich Karoline Ost (nachmalige Gräfin Henckel von Donnersmarck), Luise Zimmann und Pauline Roscher besonders aus. Auch Hackländers spätere Gattin gehörte als Fräulein Karoline Opitz der leichtfüßigen Schar an; ebenso traten die Fräulein Glutsch und Friederike Hörz als Solistinnen hervor. Das damalige Ballett erforderte noch eine ziemlich große Anzahl männlicher Künstler: gegen ein Dutzend, darunter einen ersten seriösen Tänzer, welches Fach Scheerer viele Jahre mit Geschick vertrat, einen GroteskTänzer (Wanner) und drei Pantomimisten. In der Saison 1841/42 wirkte mehrere Monate der schon erwähnte Solotänzer Martin mit. Auch sonst suchte man häufig durch Gäste dem Ballett erhöhten Glanz zu verleihen. Aus Wien und Paris kamen solche, manchmal auch aus noch ferneren Ländern. So ließen sich im Winter 1834/35 und wieder im Januar 1840 einige Sterne des Kgl. Theaters in Madrid, darunter der Tänzer Camprubi, bewundern. Es war die Zeit, da man an Nationaltänzen besonderes Vergnügen fand. Exotische Gesellschaften, wie 1839 indische Bajaderen, durchzogen ganz Deutschland und berührten auf ihren Wanderfahrten auch Stuttgart.

Im September 1845 wurde an Stelle von Thoms der Wiener Ballettmeister Johann Fenzl, der schon einmal unter Taglioni in Stuttgart gewirkt hatte, mit seinen drei Kindern Auguste, Franz und Sophie angestellt. Er führte sich mit seinem Ballett „Der Dämon“ sehr glücklich ein und wußte durch seine Pantomimen namentlich die Reize seiner anmutigen Kinder in ein vorteilhaftes Licht zu setzen. Fenzl blieb drei Jahre mit den Seinen in Stuttgart und brachte zuerst im Wilhelma- und Schloßtheater, dann im umgebauten Hoftheater eine stattliche Anzahl eigener Werke zur Darstellung: „Der Traum des Zauberfürsten“, „Das Feendiadem“, „Das Reiseabenteuer im Walde“, „Pasquitta“ usw.

Fünftes Kapitel.

Das Hoftheater König Wilhelms I. und König Karls unter Baron Galls Leitung (1846–1869).

Im November 1845 wurde der provisorische Hoftheaterintendant von Taubenheim Oberststallmeister, und man mußte deshalb nach einem Nachfolger Umschau halten. Die mit dem Berliner Intendanten von Küstner eingeleiteten Unterhandlungen zerschlugen sich. Dieser selbst empfahl den bisherigen Leiter des Oldenburger Hoftheaters, den hessischen Freiherrn Ferdinand von Gall (1809—1872), der durch die Veröffentlichung einer 1844 in Oldenburg gehaltenen Vorlesung „Der Bühnen-Vorstand" die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte. Durch Königliches Dekret vom 16. April 1846 wurde Taubenheim seines Amtes enthoben und Baron Gall zum Hoftheaterintendanten und Kammerherrn ernannt. Gleichzeitig ging die Oberregie ein und erhielt Franz Dingelstedt, der bereits seit 1843 als Hofbibliothekar in Stuttgart weilte, den Posten eines Dramaturgen nebst dem Legationsratstitel. Kurz zuvor hatten sich auch noch weitere einschneidende Änderungen hinter den Kulissen vollzogen. Fräulein von Stubenrauch nahm von der Bühne Abschied für immer. Bedeutete das auch keine Verminderung ihres Einflusses im allgemeinen, so war nun doch der neue Intendant in der Besetzung der weiblichen Schauspielrollen an keine Rücksichten mehr gebunden. Kaum minder wichtig war der Bruch Moritz' mit der Stubenrauch und infolge davon sein Sturz; Feodor Löwe, der eine Schwester der Künstlerin heiratete, hatte ihn aus dem Sattel gehoben. Zwar amtete Moritz auch noch nach Aufhebung der Oberregie kurze Zeit als Regisseur und gehörte noch einige Jahre als Darsteller dem Institut an. Aber er bedeutete nichts mehr, und nur mit Rücksicht auf



Hoftheaterintendant
Freiherr Ferdinand v. Gall.

das Publikum, bei dem er sehr beliebt war, entließ man ihn nicht sofort völlig. Bald darauf verfiel er einem unheilbaren Rückenmarksleiden und siechte 20 Jahre lang unter unsagbaren Qualen dahin.

So traf Baron Gall neue Verhältnisse, einen neuen Boden an. Und wie wenn die neue Ära auch äußerlich als solche sofort erkennbar gemacht werden sollte, fiel ihr Beginn mit dem Umbau des Hoftheaters zusammen. Am 26. August 1846 fand die feierliche Einweihung des erneuerten Theaters mit Lindpaintners lokalpatriotischer Oper „Lichtenstein" statt, deren W. Hauff nachgebildeter Text von dem neuen Dramaturgen Dingelstedt herrührte. Das Haus war von außen und innen kaum mehr zu erkennen. Jetzt erst hatte man, zum Schmerz vieler Kunstfreunde, das alte Lusthaus ganz zerstört, von dem fast nichts



Das Hoftheater (1846—1902).

mehr als die Grundmauern übrig gelassen wurden. An Stelle des ehemaligen anmutig-heiteren Renaissancebaus erhob sich eine fast düstere Steinmasse von dürftiger Gliederung. Um so vorteilhafter stellte sich das Innere des Hauses dar. Die neu eingerichtete Luftheizung erwärmte behaglich den Zuschauerraum, während die Bühne Heißwasserheizung hatte. Vor allem aber war das Publikum, das bei der früheren Ölbeleuchtung nur ein beschränktes Gesichtsfeld gehabt hatte, von dem Glanze des Gaslichts überrascht und entzückt. Der prächtige, aus Paris bezogene Kronleuchter mit seinen 272 Flammen zog zunächst die Blicke auf sich. Zahllose weitere, an den Logenbrüstungen angebrachte Flammen blendeten die Augen; man zündete sie freilich nur bei festlichen Gelegenheiten an. Das Haus faßte in dem Parterre und auf den vier Galerien gegen 1900 Personen, also weit mehr als bisher. Aus dem früher ganz horizontalen Parterre war eine sanft nach hinten ansteigende Fläche geworden, so

daß die Zuschauer jetzt über die Köpfe der Vorderleute hinwegsehen und nicht mehr bloß die abgeschnittenen Oberleiber, sondern auch die Beine der Künstler erblickten, was ein bei Balletten besonders einleuchtender Vorzug war. Auch sonst fand man alles verbessert, erweitert, verschönert. Besonders angenehm fielen im Parterre die neuen Klappsitze auf. Die tapezierten Rückwände waren insgesamt rot gehalten wie der Plüsch der Sessel und Bänke. Die geschmackvoll bemalte Decke des Saales zierten die Brustbilder großer Dichter und Tonsetzer. Doch gab es auch von vornherein dies und jenes auszustellen; so fand man die Brüstung der ersten Galerie allzu hoch, namentlich aber die Plätze nicht bequem genug.

Man kam dem neuen Intendanten zunächst mit viel Vertrauen, mit mancherlei frohen Hoffnungen entgegen. Aber es ist zweierlei, schöne Kunstprogramme auszuhecken und sie in Praxis umzusetzen. Zunächst waren es gerade die übertriebenen Erwartungen, die notwendig zu Enttäuschungen führen und so das Ansehen Herrn von Galls schädigen mußten. Infolge der Milde Taubenheims hatten sich in der Verwaltung mancherlei Mißbräuche eingeschlichen, die abgestellt werden mußten; namentlich hatten sich durch die interimistischen Zustände während des Theaterumbaus die Bande der Ordnung gelockert. Durch einschneidende ökonomische Maßregeln, wie das Verbot, Stücke aus der Theatergarderobe auf Reisen gehenden Bühnenmitgliedern zu verabfolgen, oder die grundsätzliche Verabschiedung der in den Ehestand tretenden Choristinnen und Balletteusen, zog sich Baron Gall den Groll der Betroffenen und ihrer Sippen zu. Weitere Feinde schuf er sich durch die Beseitigung des beliebten Moritz, die man mit Unrecht der neuen Intendanz in die Schuhe schob. Man stellte unliebsame Vergleiche zwischen dem schonenden Vorgehen des liebenswürdigen Taubenheim und dem rücksichtslosen Durchgreifen seines Nachfolgers an, der nun plötzlich als Fremder das echt schwäbische Mißtrauen gegen alles Nichtschwäbische heraufbeschwor. Dazu hatte er anfangs bei der Erneuerung des Personals mancherlei Mißgeschick. Man war mit der Entlassung einzelner Mitglieder ebenso unzufrieden wie mit den Anstellungen anderer. Daß er solche zum Teil ohne die üblichen Probegastspiele, die früher eine oft ganz unerträgliche Ausdehnung gehabt hatten, vornahm, hätte man bei günstigen Ergebnissen entschuldigt; so aber wurde ihm das Abgehen von dem alten Brauche, der im Grunde genommen nichts als eine zwecklose Höflichkeit gegen Publikum und Kritik ist, übel genommen.

Indessen waren derartige Mißgriffe von seiten eines neuen Bühnenvorstands, der sich erst auf einem fremden und nichts weniger als ebenen Boden zurechtfinden mußte, entschuldbar. Baron Gall hat denn auch die ersten Scharten durch das Engagement vieler trefflichen Kräfte wieder ausgewetzt. Gerade in der Oper glückten ihm besonders wertvolle Erwerbungen, obwohl er eine solche in Oldenburg nicht unter sich gehabt hatte und davon so gut wie nichts verstand. Aber er hatte erfahrene Ratgeber zur Seite, vor allem einen Lindpaintner,

und war klug genug, auf sie zu hören. Er holte überhaupt gerne fremden Rat, zumal von auswärtigen Autoritäten, ein und korrespondierte mit anderen Theaterleitern, Dramaturgen, Schriftstellern lebhaft über große und kleine Dinge.

Baron Gall besaß den Ehrgeiz, auch für das allgemeine deutsche Theaterwesen etwas zu leisten, und er gelangte wirklich unter seinen Berufsgenossen zu Ansehen durch seine erfolgreichen Bemühungen um das Zustandekommen des Deutschen Bühnenvereins, dessen Präsident er wurde. Nach den Satzungen dieses Kartellverbands durfte kein Mitglied, das sich des Vertragsbruchs bei einer der Vereinsbühnen schuldig gemacht hatte, bei einer anderen angestellt werden. Wenn diese Maßregel, wie das ganze Institut, zunächst auch dem Schutze der Theaterdirektionen diente, so trug sie doch mittelbar zur sozialen Hebung des Schauspielerstandes bei. Auch sonst mangelte es dem Stuttgarter Intendanten nicht an guten Eigenschaften. Er war wenigstens anfangs von den rühmlichsten Absichten beseelt und führte allerlei nützliche Reformen aus. Wäre er ganz der unfähige Mensch gewesen, als den ihn seine Gegner hinstellten, so hätte weder die Oper gerade unter ihm ihren Gipfel erstiegen noch das Schauspiel sich auf einer achtunggebietenden Höhe behauptet. Aber die Schwäche seines Charakters, die allmählich in völlige Haltlosigkeit ausartete, wurde der ihm anvertrauten Kunstanstalt zum Verhängnis. Zuletzt leitete ihn nur noch das Bestreben, sich um jeden Preis zu halten, und keine Demütigungen konnten ihn bewegen, einen Posten zu verlassen, von dem ihn die öffentliche Meinung längst wegwünschte.

Da sich Baron Gall der vorhandenen Nebeneinflüsse nicht erwehren konnte, so ergab er sich bald in dieselben, was immerhin bei dem Kunstverständnis der Stubenrauch mit Anstand geschehen konnte. Schlimm wurde die Sache erst, als sich andere weibliche Einwirkungen mit denen jener Dame kreuzten. Namentlich wurde das Haus des Hofkapellmeisters Eckert oder vielmehr seiner herrschsüchtigen Gattin das Hauptquartier der abenteuerlichsten Intrigen und Gegenintrigen. Der Intendant, statt über den Parteien zu stehen, schwamm, entzündbaren Herzens, wie er war, mitten im trüben Strome. Er folgte seinen Sympathien und Antipathien und gab Anlaß zu gerechtfertigten Klagen, daß er die verschiedenen Mitglieder, zumal die weiblichen, ganz ungleich behandle. Ein Protektionswesen schoß ins Kraut, das notwendig die Kunst schädigen mußte, die Rollenkämpfe häuften und verschärften sich, und mehr als einmal fand Baron Gall den Salomonischen Ausweg, ein Stück, das zu solchen Streitigkeiten Anlaß gab, einfach unaufgeführt zu lassen. Das Ende konnte nichts anderes sein als die vollständige Anarchie.

Am 25. Juni 1864 starb König Wilhelm I. Am Tage vor seinem Heimgang hatte man ein Lustspiel Hackländers mit dem Titel „Zur Ruhe setzen“ gegeben, was ahnungsvolle Gemüter nachträglich als eine üble Vorbedeutung betrachteten. Der neue Herr war musikalisch gründlich gebildet und spielte fertig Klavierauszüge von Opern auf seinem Flügel. Er liebte auch von Jugend auf die dramatische Kunst und hatte sogar einmal als Knabe mit Altersgenossen



König Karl von Württemberg.

Houwalds schicksalsschweren „Leuchtturm“ aufgeführt. Im Jünglingsalter erfaßte ihn von neuem brennende Lust zum Theaterspielen, und mit Hilfe seines Sekretärs Hackländer richtete er sich im Residenzschloß eine artige Liebhaberbühne ein, auf der zuerst die von Dingelstedt gedichteten und vom Militärkapellmeister Kühner vertonten Parodien „Genoveva“ und „Ritter Toggenburg“, dann Lustspiele und auch ernsthaftere Stücke, wie Halms „Camoens“, zur Darstellung kamen. Aber die Vermählung des Kronprinzen mit der russischen Großfürstin Olga machte diesem Vergnügen bald ein Ende. An der Seite seiner Gemahlin, die der Theaterkunst fremd gegenüberstand, wandte sich auch König Karl mehr und mehr von seiner Bühne ab, die er lange Jahre nur eben duldete; das mußte ihr notwendig Schaden bringen, da jedes Hoftheater in erster Linie auf die Gunst des Monarchen angewiesen ist.

König Karl bewährte sofort bei seinem Regierungsantritt auch im Theaterdepartement seine Güte und Milde. Die Anhänger der Stubenrauch wurden aus ihren Stellungen nicht vertrieben. Das war in der Ordnung. Aber auch Herr von Gall blieb im Amt, und diese Nachsicht bedeutete ein Unglück für das Hoftheater. Zwar wurde bald dem Kabinettschef Freiherrn von Egloffstein eine nicht offizielle Oberaufsicht über die Hofbühne übertragen, aber auch dadurch besserten sich die Zustände nicht. Die Intendanz hatte nun freie Hand, und doch wurde das Weiberregiment immer schlimmer. Das Auftauchen Kamilla Klettners richtete neue Verwirrung an. Das Schoßkind des Eckertschen Hauses, sang sie alles, was sie wollte, ohne daß sie es doch konnte. Sie drängte die erprobten Lieblinge des Publikums, die Marlow und Leisinger, in den Hintergrund und vertrieb die ihr weit überlegene Bertha Ehnn. Die ungünstige Rückwirkung dieser Mißwirtschaft auf den gesamten Kunstkörper konnte nicht ausbleiben, wie sich auch zunehmende Trägheit und Nachlässigkeit im ganzen Verwaltungsressort fühlbar machte. Zumal die Oper, die vermöge der zur Verfügung stehenden Kräfte noch immer dazu berufen gewesen wäre, einen ersten Rang einzunehmen, geriet immer mehr ins

Wanken. Die Ausstattung und Inszenierung wurde lotterig, die Chöre büßten die alte Präzision ein, selbst das noch von seiner Schulung durch Lindpaintner zehrende Orchester begann seine Ruhe und Sicherheit zu verlieren. Die Schwäbische Volkszeitung sprach von einer Gallschen Singspielhalle und malte (in der Ausgabe vom 31. Dezember 1865) eine unwürdige Aufführung des Propheten in den grellsten Farben: Statistenbanden seien in den gemeinsten, lumpigsten Kostümen den ganzen Abend auf der Bühne herumgetaumelt, der Krönungszug habe sich wie ein mißlungener Fastnachtsscherz ausgenommen, der Schlittschuhtanz an ordinärer Wirkung die Produktion der elendesten Seiltänzerbande überboten, so daß gezischt worden sei. Jenes damals von Adolf Kröner verlegte und redigierte Blatt übernahm die Führung im Kampfe gegen Gall, und es fand die einmütige Unterstützung der Stuttgarter Presse wie des Publikums. Hofkapellmeister Eckert war das erste Opfer. Er wurde im Sommer 1867 entlassen, und bald darauf schied auch der Opernregisseur Dr. Reinhard Hallwachs aus, der einen ähnlichen Posten am Münchner Hoftheater erhielt. Dieser brachte schließlich die Bombe zum Platzen. Er lancierte in die Münchner „Walhalla", das Kunst-, Literatur- und Unterhaltungsblatt zur nationalliberalen Wochenschrift „Germania", vom 5. November 1868 an eine Artikelserie, worin die Sünden der Intendanz Gall rücksichtslos enthüllt wurden. Es war so weit gekommen, daß man ein Zeitungsgeschreibe, worin die Freude an schmutzigem Klatsch durch ein fadenscheiniges Tugendmäntelchen nur notdürftig verdeckt war, zu fürchten hatte. Um den Weg der Klage zu beschreiten, waren die Gewissen nicht rein genug. Man wußte sich nicht anders zu helfen, als daß man die Besprechungen in der „Walhalla" unter der Hand zu unterdrücken suchte, was von dieser sofort triumphierend an die große Glocke gehängt und mit der Forderung beantwortet wurde, man solle Baron Gall seines Amtes entheben, einen nach jeder Richtung hin befähigten Mann (meinte Hallwachs etwa sich selbst?) mit der artistischen Führung des Instituts betrauen und die Redaktion oder ihren Gewährsmann Einsicht in den betreffenden Kontrakt nehmen lassen. Diese Unverschämtheit blieb zunächst unbeantwortet. Oder vielmehr konnte man eine Art von mittelbarer Antwort darin erblicken, daß Baron Egloffstein seiner geheimen Funktionen enthoben und durch Königliches Dekret vom 3. und 10. Dezember 1868 der Oberststallmeister Graf von Taubenheim, der frühere Intendant, persönlich mit der offiziellen Oberaufsicht betraut wurde, wovon sich die Zeitung jedoch nicht befriedigt erklärte. Trotzdem wurden die Artikel abgebrochen, und in der Nummer vom 7. Januar 1869 gab ein von Hallwachs vorgeschobener Strohmann eine Schlußerklärung ab, die trotz aller Großspurigkeit einen ziemlich kläglichen Eindruck macht. Was für Verhandlungen sich etwa insgeheim abgespielt haben, entzieht sich der Kenntnis. Jedenfalls war die Entfernung Galls nunmehr beschlossene Sache, und seine Pensionierung erfolgte am 9. April 1869; die bittere Pille wurde ihm durch die Verleihung des Titels eines Zeremonienmeisters verzuckert.

Von der zunehmenden Verwirrung blieben schließlich auch die Finanzverhältnisse des Instituts nicht unberührt. Im Oktober 1848 war eine Kommission zur Neueinrichtung des Theaters niedergesetzt worden, und der König hatte den von ihr vorgeschlagenen Normaletat von 138100 Gulden genehmigt. Dieser wurde jedoch sofort sehr beträchtlich und in der Folge von Jahr zu Jahr stärker überschritten. 1849/50 betrug der Aufwand für das Theater 169837 Gulden 56 Kreuzer, 1868/69, im letzten Jahre der Gallschen Amtsführung, 310517 Gulden 39 Kreuzer. Auf Weihnachten 1857 wurden die Eintrittspreise für die besseren Plätze erhöht, womit folgende Stufenleiter (für Oper wie Schauspiel) in Geltung kam:

1. Galerie,	Loge und Sperrsitz	1	Gulden	30	Kreuzer
	Fremdenloge	1	„	45	„
Parterre,	Sperrsitz	1	„	12	„
	Offener Platz	—		48	„
2. Galerie,	Loge und numerierter Platz	1	„	12	„
	Offener Platz	—		48	„
3. Galerie,	Mitte	—		36	„
	Seite	—		24	„
4. Galerie,	Mitte	—		18	„
	Seite	—		12	„

Die durch diese Neuerung wie durch die Vermehrung der Vorstellungen erzielten Mehreinnahmen hielten jedoch mit den wachsenden Ausgaben nicht gleichen Schritt, zumal da die überhandnehmende Unzufriedenheit des Publikums dem Theaterbesuche Abbruch tat. Die Einnahmen stiegen von 46376 Gulden 32 Kreuzer im Jahre 1849/50 bis zum Jahre 1868/69 nur auf 122756 Gulden 36 Kreuzer. Somit hatte die Zivilliste einen immer größer werdenden Zuschuß zu leisten. 1849/50 hatte er 123461 Gulden 24 Kreuzer betragen: 1867/68 und 1868/69 erreichte er mit 188712 Gulden 13 Kreuzer, bzw. 187761 Gulden 3 Kreuzer den Höhepunkt (je ohne die Pensionen). Diese Zahlen führten noch eine beredtere Sprache als die Brandartikel in der „Walhalla“ und machten die Notwendigkeit eines Direktions- und Regimewechsels vollends einleuchtend.

Die vier wöchentlichen Spieltage (Sonntag, Montag, Mittwoch, Freitag) wurden auch unter Galls Leitung noch geraume Zeit beibehalten. Erst 1860 kam der Donnerstag hinzu, und seit 1866 setzte sich allmählich noch als sechster Tag der Dienstag durch, wofern nicht an diesem gerade Abonnementskonzert war. Die Sonntage, Dienstage und Donnerstage waren in der Regel der Oper und den ihr verwandten Gattungen, die drei übrigen Wochentage dem Schauspiel gewidmet. Die jährliche Zahl der Vorstellungen vermehrte sich demgemäß beträchtlich: 1861/62 wurde an 201, 1865/66 an 216, 1868/69 an 234 Abenden gespielt. Von 10 bis 11 Abonnements zu 16 Vorstellungen im Theaterjahr gelangte man mit der Zeit auf die Zahl von 11 bis 12 Abonnements zu 20 Vor-

stellungen. Anfang 1864 wurde der Beginn von 6 auf 7 Uhr (bei langen Stücken 6½ Uhr) verlegt.

Eine entschiedene, wenn auch nicht sofort allgemein gewürdigte Wohltat erwies Baron Gall dem Institut durch die Ablösung der vertragsmäßigen Benefizvorstellungen. Mochten auch durch diese Einrichtung dem Repertoire manche bedeutende Stücke gewonnen worden sein, so wurde der Vorteil wieder durch viele Schmarren aufgehoben, mit denen andere Benefizianten dem schlechten Geschmack der Masse entgegenkamen. Das Buhlen um die Gunst des Publikums und die Art des Billettvertriebs bei diesen Gelegenheiten entbehrte überhaupt der Würde, und da meist die Einnahmen der Benefizvorstellungen in einer bestimmten Höhe garantiert werden mußten, so hatte die Theaterkasse das alleinige Risiko.

Mit dem Grundsatze, den besonderen Liebhabereien jedes Theaterbesuchers etwas zu bieten und demgemäß jede Kunstgattung zuzulassen, wurde auch unter der Intendanz Gall nicht gebrochen. Noch immer stand das Haus gelegentlich für fremdartige Darbietungen offen. Im Jahre 1849 ließ sich dort der Wiener Walzerkönig Johann Strauß mit seiner Kapelle hören. Nach der Erbauung des Königsbaus wurden die Konzerte im Hoftheater zur Ausnahme und beschränkten sich auf besonders hervorragende Gesangssterne. Seit 1852 gab die Künstlergesellschaft „Bergwerk" auf der Bühne wiederholt lebende Bilder zum besten. In den Jahren 1860 und 1861 erregten die drei Zwerge Jean Piccolo, Jean Petit und Kiß Jozsi, die in verschiedenen kleinen Stücken auftraten, Aufsehen. Aber derartige Schaustellungen waren nun doch Seltenheiten geworden.

Das Ausstattungswesen traf Gall nicht im besten Zustand an. Er gab sich viel Mühe, es zu heben, und ließ, was früher nicht üblich gewesen war, manche Dekorationen in auswärtigen Ateliers anfertigen, namentlich bei Karl Gropius in Berlin und Mühldorfer in Mannheim, später bei Hofmaler Schwedler in Darmstadt und Hofdekorationsmaler Barnstedt in Karlsruhe. Die einheimischen Theatermaler Keller und Krämer wurden bald durch Braakman und Paul Thouret, den Sohn von Oberbaurat Nikolaus Thouret, ersetzt. Der holländische Landschaftsmaler Braakman hatte durch seine Ausstattung des kronprinzlichen Liebhabertheaters die Blicke auf sich gezogen und war von König Wilhelm I. zur Ausbildung in der Theatermalerei nach Paris gesandt worden; er hatte hauptsächlich die landschaftlichen Dekorationen zu malen. Für die architektonischen in den großen Opern wurde überdies noch Maler Herdtle beigezogen, und der bekannte Baumeister Christian Leins machte mitunter prächtige Entwürfe zu Gebäuden (z. B. zur Pariser Notre-Dame-Kirche im „Glöckner von Notre-Dame" der Birch-Pfeiffer). Krämer trat 1846 in seiner Eigenschaft als Maschinist zurück, und für ihn wurde aus München Johann Baptist von Sell berufen. Eine Zeitlang figurierte der berühmte Darmstädter Theatermaschinist Karl Brandt als Stuttgarter Dekorationsinspektor. Zuletzt wurde an Brandts Schüler Karl Lautenschläger-Bormuth, dem nachmaligen

technischen Leiter der Münchner Separatvorstellungen König Ludwigs II. und Erfinder der Drehbühne, für die Leitung der Maschinerien eine eigene Kraft ersten Ranges gewonnen. Doch griff die allgemeine Zerrüttung in den letzten Zeiten Galls auch auf das Ausstattungswesen über. Wie viel Prunk noch immer bei großen Opernneuheiten entfaltet wurde, so war doch im allgemeinen die Inszenierung ungenügend, und der technische Apparat funktionierte nicht mehr richtig, was schon die zur Regel gewordene Ungeschicklichkeit der Theaterarbeiter bei den Verwandlungen auf offener Szene bewies.

Einen artistischen Direktor hat Gall niemals unter sich gehabt, und ein Intendant, der Herr im eigenen Hause bleiben will, tut auch wohl daran, auf einen solchen zu verzichten. Nur muß er dann ein ausreichendes Maß fachmännischer Kenntnisse besitzen, da er sonst in schlimmere Abhängigkeit von vielen gerät. Gall bildete aus dem Dramaturgen, den Regisseuren, dem Kapellmeister und dem Ballettmeister einen Ausschuß, der das Wochenrepertoire festzustellen und ihn auch sonst in den künstlerischen Angelegenheiten zu beraten hatte. Es fehlte ihm aber die nötige Überlegenheit, um die einzelnen Mitglieder dieses Komitees in den gehörigen Schranken zu halten, und so entstand eine Vielherrschaft, die zur Anarchie führen mußte.

Bei Theatern, die beiden Kunstgattungen dienen, verstummen die Klagen über das Übergewicht der Oper nicht so leicht, und auch die Intendanz Gall mußte sich diesen Vorwurf gefallen lassen, der jedoch nur für ihre letzten Jahre berechtigt ist. Die Oper dankte ihre damalige Blüte dem Zusammenwirken einer Anzahl hervorragender Kräfte, die man ausfindig zu machen und festzuhalten verstand. Sie dankte aber auch ihre Erfolge dem guten Geist, den ihr Lindpaintner eingeimpft hatte, und von dem sie noch manches Jahr nach des Meisters Tod zehren konnte. Ohne Frage war er im Laufe der Jahre immer gewalttätiger, seine Neigung zum Klassizismus immer einseitiger geworden. Aber seine Verdienste um das Stuttgarter Theater waren so groß, daß die schwere Kränkung, die ihm die Intendanz zufügte, allseitig als Undank empfunden wurde. Der alternde Mann hätte gegen Entlastung nichts einzuwenden gehabt. Nur durfte man weder über seinen Kopf weg einen zweiten Kapellmeister ernennen, noch diesem eine gleichberechtigte Stellung einräumen, wie es tatsächlich geschah. Friedrich Wilhelm Kücken (1810—1882), der populäre Liederkomponist, war 1847 zur Aufführung seiner Oper „Der Prätendent" nach Stuttgart gekommen und hatte dort durch sein liebenswürdiges Wesen die Gunst der maßgebenden Kreise gewonnen. Er erhielt, ohne daß Lindpaintner um Rat gefragt wurde, 1851 den neugeschaffenen zweiten Kapellmeisterposten. Lindpaintner fühlte sich von diesem Schlage schwer getroffen. Er verachtete Kücken, dessen Kompositionen er nicht ernst nahm, und den er als Dirigenten für eine Null ansah. Nicht ohne Grund. Kücken, der noch nie ein Orchester geleitet hatte, mußte sich erst mit seiner neuen Aufgabe vertraut machen, was er allerdings mit rühmlichem Eifer tat. Aber durch die vielen Proben, die dadurch nötig waren, wurden die

Mitglieder der Kapelle übermäßig angestrengt und abgehetzt, und trotzdem brachte Kücken kein einwandfreies Zusammenspiel zustande. Doch erwarb er sich immerhin Verdienste um die Ausbildung der Sänger und um das Repertoire, dem er eine Reihe neuer lyrischen und komischen Opern zuführte, und das sich so abwechslungsreicher gestaltete. Lindpaintner hatte sofort sein Abschiedsgesuch eingereicht, das jedoch abgelehnt wurde. Aber sein Zusammenwirken mit Kücken sollte nicht allzulange währen. Am 21. August 1856 ereilte ihn während der Sommerferien zu Nonnenhorn am Bodensee der Tod. Nun war Kücken Alleinherr. Eine Zeitlang vermochte noch die treffliche Schulung, die das Orchester durch Lindpaintner erhalten hatte, seine Dirigentenunfähigkeit zu verdecken. Schließlich konnte man sich aber nicht länger der Notwendigkeit verschließen, Wandel zu schaffen. Man berief 1860 den Wiener Hofoperndirektor Karl Eckert (1820 bis 1879) als ersten Kapellmeister, was Kücken veranlaßte, seine Entlassung zu nehmen, die ihm — wohl wider sein Erwarten — ohne weiteres gewährt wurde. Mit Eckert war wiederum eine erste Kraft gewonnen, die an ursprünglicher Begabung Lindpaintner sogar übertraf, ihm an gründlicher musikalischen Bildung gleichkam, leider aber an Gewissenhaftigkeit, Ausdauer und Fleiß ihn nicht erreichte. Rasch gewann das Orchester unter Eckert wieder die alte Sicherheit, und sein reger Geist wirkte belebend auf den ganzen Kunstkörper. Doch allmählich schlug sein anfänglicher Eifer in Nachlässigkeit um. Zudem wurde er durch seine Frau in die Kulissenintrigen verwickelt, was schließlich im Sommer 1867 zu seiner Entlassung führte. Schon längst hatte man in Berlin das Augenmerk auf Eckert gerichtet, und er erhielt bald darauf seine Ernennung zum preußischen Hofkapellmeister.



Karl Doppler.

Schon vorher war ein zweiter Kapellmeisterposten geschaffen worden. Ein Versuch mit Adolf L'Arronge, der ja Musiker war, ehe er seinen Beruf zum dramatischen Dichter entdeckte, scheiterte an Eckerts Widerstand. Dieser selbst zog dann 1865 den aus Lemberg gebürtigen Karl Doppler (1825-1900) als zweiten Dirigenten nach Stuttgart. Zuerst Musikdirektor, seit dem 6. März 1867 Hofkapellmeister, wirkte der gediegene, fleißige und zuverlässige Mann bis 1898 im stillen, wie es seiner schlichten Natur entsprach, höchst verdienstvoll. Wie er sich dem bedeutenderen Eckert unterordnete, so ließ er auch dessen Nachfolger Abert freiwillig den Vorrang, obschon die Stellung beider gleichberechtigt


Johann Joseph Abert.

war. Johann Joseph Abert, am 21. September 1833 zu Kochowitz in Böhmen geboren, war 1853 von Lindpaintner in Prag unmittelbar nach seinem Abgang vom dortigen Konservatorium entdeckt und sofort als Kontrabassist dem Stuttgarter Orchester einverleibt worden. Der reichbegabte Künstler, der sich bald auch als Komponist einen Namen machte, rückte zum Musikdirektor vor, dirigierte als solcher die Zwischenaktsmusik im Schauspiel und bewies bei der Leitung seiner Oper „Astorga“, daß er auch größeren Aufgaben gewachsen sei. So fiel ihm denn 1867 die Erbschaft Eckerts zu. Er bewährte sich als gründlichen und umsichtigen Orchesterchef, der seine Kapelle fest in der Hand hielt und ihr das alte Ansehen zu wahren wußte. Dagegen vermochte er so wenig als Doppler zu verhindern, daß das Kapellmeisteramt seines bisherigen Einflusses auf die Opernleitung im allgemeinen, namentlich auf Repertoirebildung und Engagement von Sängern, mehr und mehr entkleidet wurde.

Musikdirektoren waren auch in diesem Zeitraum Abenheim und Höllerer; an des letzteren Stelle trat gegen Ende der Ära Gall der Kontrabassist Steinhart, dem die musikalische Leitung der Possen und Operetten anvertraut wurde. Einen schweren Verlust erlitt die Kapelle im Jahre 1848 durch den Abgang Bernhard Moliques. Bisher hatte er, längst eine europäische Berühmtheit, alle verlockenden auswärtigen Anerbieten zurückgewiesen. Aber das Revolutionsjahr mit seinen — allerdings nur vorübergehenden — Einschränkungen im Theaterbudget ließ ihm seine Stuttgarter Stellung nicht mehr als sicher genug erscheinen, und so siedelte er nach London über. Sein Musikdirektorsposten blieb unbesetzt; dafür wurde später der zweite Kapellmeisterposten für Kücken geschaffen. Als erster Violinspieler und Konzertmeister trat für Molique der schon erwähnte Eduard Keller ein, und ihn löste 1861 der temperamentvolle Ungar Edmund Singer ab, der mit weittragendem Ton und edlem Vortrag hohe technische Virtuosität verband und sich noch ein besonderes Verdienst um die Pflege der Kammermusik in Stuttgart erwarb. Auch sonst wurde dem Orchester mancher bedeutende Künstler zugeführt. Der Violoncellist Bohrer erhielt in Konzertmeister Goltermann einen ausgezeichneten Nachfolger, und Eckert gewann für dasselbe Instrument noch Theodor Krumbholz und Cabisius. Derselbe Kapellmeister führte dem Orchester eine Reihe weiterer

tüchtiger Kräfte zu, so die Violinisten Bennewitz-Mik, den Gatten der Sängerin, und Joseph Huber; später traten Wien und Wehrle als Geiger ein. Die Kapelle stieg unter Eckert, der namentlich das Streichquartett verstärkte, auf rund 60 Mitglieder. Eine gleichfalls durch Eckert seit 1. September 1865 neu organisierte Orchesterschule, an der hauptsächlich Goltermann, Singer und Steinhart als Lehrer wirkten, trug das ihrige zum Künstlerersatz bei.



Das Singer-Quartett.
(Singer, Seitz, Wien und Künzel.)

Der Singchor mit etlichen 20 männlichen und 20 weiblichen Mitgliedern im Durchschnitt durfte nach wie vor den besten Deutschlands zugezählt werden. Er stand anfangs noch unter der Leitung von Chordirektor Belz. Später vereinigte Friedrich Schmidt dieses Amt mit dem schon lange von ihm innegehabten eines Korrepetitors. Zuletzt wurde Gottlieb Schneider an die Spitze des Singchors gestellt, während die Stelle des Korrepetitors der 1853 von Lindpaintner gleichzeitig mit Albert in Prag engagierte Klarinettist Rafael Winternitz, ein gediegener Musiker, bekam.

Die Regie der großen und seriösen Opern erhielt 1849 an Stelle des zurücktretenden Krebs Dr. August Lewald; Stücke der leichteren Gattung setzte Pezold, später Gerstel in Szene. Lewald, der rührige Journalist und Herausgeber der „Europa", hatte schon längst alle Hebel in Bewegung gesetzt, um eine möglichst einflußreiche Stellung am Stuttgarter Hoftheater einzunehmen.

Für den Posten, mit dem er sich nun begnügen mußte, und den er als Rettungsanker in seinen finanziellen Nöten ergriff, wohl aber auch als Fußschemel für höheres Emporsteigen betrachtete, war der alternde Mann nicht recht geeignet. Er mühte sich ab, durch viel bespöttelten Übereifer zu ersetzen, was ihm an musikalischen Kenntnissen abging; doch brachte er vermöge seiner reichen Bühnenerfahrung manche schöne Inszenierungen von einheitlicher Gesamtwirkung zustande, wenn man dabei auch schrullenhafte Einfälle mit in den Kauf nehmen mußte. Er hielt sich bis 1862. An seine Stelle trat der Baritonist Schütky, und 1865 wurde noch ein besonderer Opernregisseur in der Person des schon erwähnten Dr. Reinhard Hallwachs angestellt. Der talentvolle und ehrgeizige junge Mann schwamm mit Behagen im breiten Strome der Theaterintrigen, der ihn nach drei Jahren wegspülte. Nunmehr teilte sich der Schauspieler Schmitt mit Schütky und Gerstel in die Aufgaben der Operninszenierung.

Erste Tenorrollen vertrat 1846 Rauscher, zweite der jüngere Franz Jäger, dritte Pfeifer, während List nur noch ausnahmsweise in der Oper mitwirkte. Der Vater Jäger bildete noch zwei weitere Söhne zu Tenoristen heran, Siegmund, der nur vorübergehend (1852) in Stuttgart wirkte, und Albert Jäger, der 1855 für lyrische Partien angestellt wurde. Er bewährte sich jahrzehntelang als tüchtiges, zuverlässiges Mitglied des Hoftheaters und erfüllte, in der klassischen deutschen Oper sein Bestes gebend, die undankbare Aufgabe, im Schatten eines Sontheim zu stehen, mit Anstand; nur machte er, gleich seinem Bruder Franz, den Fehler, sich nicht rechtzeitig zurückzuziehen, und quälte sich noch auf seine alten Tage mit Buffopartien ab. Rauschers Stimmittel ließen in den fünfziger Jahren stark nach; er trat nur noch selten auf und beschränkte sich auf wenig anstrengende Rollen, bis er sich 1860 ganz in den Ruhestand begab. Schon 1851 hatte man ihm fürsorglich eine junge erste Kraft an die Seite gesetzt: Heinrich Sontheim. Am 3. Februar 1820 als Sohn eines kleinen Handelsmannes im württembergischen Dorfe Jebenhausen bei Göppingen geboren, erhielt er in Stuttgart seine musikalische Ausbildung, wurde dort aber nicht festgehalten, weil selbst der erfahrene Lindpaintner sich über die in dem jungen Manne schlummernden Fähigkeiten täuschte. In Karlsruhe betrat er 1839 als Sever in „Norma“ zum ersten Male die Bühne



Sontheim als Edgar
in „Lucia von Lammermoor“.

und wurde sofort engagiert; er lernte dort sehr viel von seinem älteren Kollegen Anton Haizinger. Von der badischen Residenz kam er wiederholt zum Gastspiel in die württembergische herüber, bis er am 10. April 1851 als Lyonel in der „Martha" seine ständige Wirksamkeit in Stuttgart aufnahm. Er bezog 4000, später 5000 Gulden Gage. Man sprach von einem Ministersgehalt; heute müßte man ihm mindestens das Sechsfache zahlen. Lange Jahre stellte er seine Kraft fast ausschließlich in den Dienst des Stuttgarter Hoftheaters, so daß sein Ruhm örtlich beschränkt blieb; erst die sensationellen Erfolge, die er 1868 bei seinem ersten Wiener Gastspiel davontrug, machten ihn zur allgemein anerkannten Bühnengröße. Fortan ließ er sich fast Jahr für Jahr in der österreichischen Kaiserstadt bewundern. Sontheim, durchaus keine ideale Bühnenerscheinung, erfüllte als Darsteller nicht immer die strengeren ästhetischen Anforderungen; doch war sein Spiel wenigstens von impulsiver Kraft. Er besaß eine geradezu phänomenale, durch mehr als zwei Oktaven vom großen H bis zum zweigestrichenen C gleichmäßig leicht ansprechende Stimme, deren Zauber noch nicht erloschen war, als der rüstige Greis sie an seinem 80. Geburtstage noch einmal öffentlich erklingen ließ. Seinen „kernhaften Brusttenor" rühmte Ludwig Speidel, der bekannte Wiener Kunstkritiker: „groß, breit, von schmetterndem Metall; je höher es geht, desto wohler scheint es ihm zu werden". So viel berückenden Glanz, süßen Wohllaut und sinnliche Wärme wie Sontheims Stimme hat kaum je eine andere ausgestrahlt. Dabei war er ein Sangeskünstler ersten Ranges, ohne Unarten, nachdem er die Neigung zum Tremolieren einmal überwunden hatte. Tonansatz, Ausgeglichenheit der Register, Verbindung von Kopf- und Bruststimme waren bewundernswert, sein Piano ebenso reizvoll wie sein Forte; besonders bezauberte er durch seine Kantilene. Sontheim beherrschte das ganze weite Gebiet des Helden-, lyrischen- und Spieltenors. Der Eleazar war seine Lieblingsrolle: „eine tief leidenschaftliche Gestalt voll dramatischen Lebens" — um noch einmal Speidel zu zitieren. Nur von Wagner hielt Sontheim sich fern, nachdem er mit dem Tannhäuser nicht die besten Erfahrungen gemacht hatte. Ohne diese kluge Vorsicht hätte wohl auch schwerlich sein Organ der Zeit so lange Trotz geboten. Die Intendanz sah sich jedoch genötigt, für Wagnerrollen einen weiteren Heldentenor einzustellen, der zugleich Sontheim während seiner Gastreisen zu vertreten hatte. Die Versuche mit einem Wilhelm Horn und einem Zinkernagel, der den Romeo in der Premiere von Gounods Oper sang, mißglückten. Dagegen behauptete sich der seit September 1868 angestellte Anton Braun geraume Zeit. Der im Wagnerschen Deklamationsstil geübte, aber poesielose Sänger, der über ein ausdauerndes Organ von nicht eben edlem Klangcharakter verfügte, trat später in den Singchor über. An Tenorgästen war in dieser Periode kein Mangel. Im November 1850 veranstaltete der berühmte Duprez von der Großen Oper in Paris zwei Vorstellungen mit seinen Schülern und Schülerinnen, ohne starken Eindruck zu machen. Größere Triumphe feierte sein Kollege Roger, der im Juni 1852 viermal auftrat. 1854 stellte sich

Alois Ander, der Liebling der Wiener, ein, 1857 der dreierlei Künste ausübende Schwabe Adolf Grimminger, der Karlsruher Heldentenor, und seit 1868 häufig während Sontheims Urlaub Franz Nachbaur, der sich einst vergebens um eine Anstellung im Stuttgarter Singchor beworben hatte.

Vorzüglich war das Baritonfach besetzt. Neben dem häufig beurlaubten Pischek wirkte seit Frühjahr 1854 der auf die Empfehlung der Sängerin Marlow dem Hamburger Stadttheater entführte Böhme Joseph Schütky (1817—1893). Sein nicht sehr geschmeidiger, etwas kalter, aber felsenfester, wuchtiger und markiger Baßbariton, der siegreich alle Tonmassen des Orchesters niederkämpfte, bewahrte sich fast unvermindert die eherne Kraft bis in des Sängers hohes Greisenalter. Er war nicht beweglich genug, um den eigentlichen Spielpartien voll gerecht zu werden. Aber das Düstere und Dämonische stand ihm ebenso gut an wie das Heldenhafte und Würdevolle. Durch und durch musikalisch gebildet, zugleich ein Oratorien- und Konzertsänger ersten Ranges, tüchtiger Gesangslehrer und Kirchenkomponist, war er bis an seinen Tod die unerschütterlichste Säule des Opernensembles. Besonders nützlich wurde er dadurch, daß er neben seinem reichen Baritonrepertoire fast das ganze Fach des seriösen Basses beherrschte und namentlich in den ersten Jahren seines Engagements bei der chronischen Baßnot häufig in die Bresche sprang. Im Sommer 1863 beschloß Pischek seine ständige Tätigkeit, blieb jedoch noch in den beiden nächsten Wintern in der freieren Stellung eines Gastes der Stuttgarter Bühne erhalten. Im Herbst 1866 kam als sein Nachfolger Heinrich Bertram, bis dahin am Wiesbadener Hoftheater: ein sympathischer Sänger mit nicht eben großem, aber angenehmem Organ, elegantem Auftreten und lebhaftem Spiel. Die zweiten Baritonrollen vertraten Arndt, der sich jedoch mehr und mehr auf das Schauspiel beschränkte, 1855/56 der in der Stuttgarter Singschule ausgebildete Eugen Degele, dessen schlecht klingender Name einen Stein des Anstoßes bildete, und von 1858 bis 1861 Hablawetz; letzterer kam später in Wien, Degele in Dresden



Joseph Schütky.

zu Ansehen. 1862 wurde der Baritonist Bohrer für kleinere Partien gewonnen, den 1865 Wilhelm Rosner, der Sohn des ehemaligen Tenoristen, ersetzte. Auch dieser verlegte bald den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf das Schauspiel und bewährte sich lange Zeit als brauchbaren Episodenspieler. Seit 1866 erhielt der Chorist Anton Hromada (1841—1901), ebenfalls ein Böhme, den Fürsten Ottokar im „Freischütz" und ähnliche Solorollen zugeteilt; er sollte erst verhältnismäßig spät in eine erste Stellung einrücken.

Der erste Bassist von Kaler wurde 1850 seinem Berufe durch ein Halsleiden ganz entzogen, nachdem er in den letzten Jahren nur noch selten aufgetreten war. Schon 1847 war ihm Lehr zur Seite gesetzt worden, der auch im Schauspiel sehr verwendbar war und sich bald ganz auf dieses zurückziehen mußte, weil ihn Krankheit seiner Stimme beraubte. Seit 1857 übernahm der Stuttgarter Gesangszögling Lipp erste Baßrollen, dessen Stimme in der Höhe jedoch sehr begrenzt war. In der Spielzeit 1858/59 war statt seiner der mit einem mächtigen, aber schlecht ausgebildeten Organ ausgestattete Sesselberg angestellt, den 1859 der gut geschulte, aber wenig stimmkräftige Wallenreiter ersetzte. Schon nach Jahresfrist nahm den Posten wieder der inzwischen in Wiesbaden angestellt gewesene Lipp ein. 1863 trat an dessen Stelle abermals Wallenreiter, der bis 1868 blieb. Als weiterer erster Bassist wurde 1864 Ignaz Robicek vom Hamburger Stadttheater gewonnen, der seine Vorgänger überragte, was nicht allzuviel heißen wollte. Die zweiten Baßrollen vertraten Schucker und Mitglieder des Singchors. Die Buffopartien lagen in den Händen des seit April 1847 wieder angestellten trefflichen Gerstel, dem gelegentlich Komiker des Schauspiels, wie Rüthling oder Birnbaum, sekundierten.


Frau Palm-Spatzer.

Als erste Sängerin neben Fräulein Waldhauser gewann Baron Gall für Fräulein Haus, die sich auf 1. Januar 1847 in den Ruhestand begab, Frau Palm-Spatzer vom Berliner Hoftheater. Die Frau eines preußischen Offiziers, lebte sie auf vornehmem Fuß und erregte durch ihren Wagen und Livreebedienten in der noch immer etwas kleinstädtischen Residenz Aufsehen. Sie war in der Saison 1846/47 als Gast und in den beiden folgenden Jahren als reguläres Mitglied angestellt. Mit einer schönen Erscheinung und trefflichen Stimmmitteln ausgerüstet, gab sie in jugendlich dramatischen Partien Vollkommeneres

als in heroischen, für die sie nicht temperamentvoll genug war. Im November 1846 hatte die schwedische Nachtigall Jenny Lind sechsmal gastiert und dafür ein Honorar von 5000 Gulden bezogen. Einen schweren Verlust für die Bühne bedeutete der frühe Tod Mathilde Waldhausers, die einem rasch verlaufenden Typhus erlag, nachdem sie am 25. Juni 1848 zum letzten Male als Anna in der „Weißen Frau" aufgetreten war. Nun wurde als Koloratursängerin Frau Schreiber-Kirchberger vom Schweriner Hoftheater berufen, die im Herbst 1850 durch die leistungsfähigere Klementine Howitz-Steinau vom Hamburger Stadttheater ersetzt wurde. Im Herbst 1849 war an die Stelle der Palm-Spatzer Fräulein Bertha Würst (geboren 1828 in Königsberg), bisher am Leipziger Stadttheater, getreten. Seit den Tagen der Schebest hatte man in Stuttgart keine Sängerin mehr gesehen, die den dramatischen Gehalt jeder Aufgabe so vollständig zu erschöpfen wußte, wie diese schon durch ihr Äußeres imponierende junge Künstlerin, die bei aller hinreißenden Leidenschaftlichkeit doch in der musikalischen Ausgestaltung ihrer Rollen stets ein edles Maß festhielt. Als Valentine, Fides, Recha, aber auch in klassischen Partien wie Fidelio, Donna Anna, Iphigenie leistete sie Unvergeßliches. Immer bestimmter grenzten sich die einzelnen Fächer ab. Zwischen die hochdramatische und Koloratursängerin schob sich nunmehr eine dritte erste Sängerin ein, der die jugendlich dramatischen und kolorierten Soubrettenrollen zufielen. Hiefür wurde die kaum dem Kinderalter entwachsene Natalie Eschborn ausersehen. Diese Schülerin Rossinis machte am 18. Juni 1851 in Stuttgart ihren ersten theatralischen Versuch als Nachtwandlerin, der dank ihrer prächtigen Stimme und gesanglichen Bravour aufs glücklichste verlief und ihr sofortiges Engagement zur Folge hatte. Sie ging später zur italienischen Oper über und erfreute sich in Italien unter dem Namen Frassina großer Beliebtheit, bis sie 1860 dem Herzog Ernst von Württemberg als Frau von Grünhof morganatisch angetraut wurde. Das Jahr 1852, das mit einem begeistert aufgenommenen Gastspiel der Henriette Sontag begann, brachte einen neuen, einschneidenden Wechsel. Man ließ Fräulein Würst an das Braunschweiger Hoftheater ziehen, behalf sich einen Winter lang mit fortgesetzten Gastspielen dramatischer Sängerinnen (darunter Katinka Heinefetter) und verpflichtete dann von neuem Frau Palm-Spatzer, bis 1855



Bertha Würst, verehelichte Leisinger.

Fräulein Würst, jetzt Frau Dr. Leisinger, zurückberufen wurde. In demselben Jahre 1852 ging Frau Howitz-Steinau ans Karlsruher Hoftheater, und den Platz der Koloratursängerin erhielt Mathilde Marlow (eigentlich Wolfram, verehelichte von Homolatsch, 1826—1888). Zu Agram in Kroatien geboren, war sie in Brünn, Wien, Darmstadt, Hamburg und an der deutschen Oper in London tätig gewesen. Erst in Hamburg hatte sie den Übergang vom dramatischen Fach, zu dem sie ihr Stimmvolumen wohl befähigte, zum Koloraturgesange vollzogen, und so wußte sie ihrem Vortrag stets den dramatischen Gehalt zu wahren. Ihre Stimme war von wunderbarem Schmelz und Wohllaut, ihr Gesang von warmem seelischen Empfinden getragen. Sie verstand das trockene Koloraturenwerk auf individuelle Weise keck zu beleben. Die sprudelnde Frische ihres Wesens befähigte die von Meyerbeer und Rossini bewunderte Meisterin des Ziergesangs auch zur Darstellung von Soubrettenpartien; nur ihr Dialog stand nicht auf der Höhe. Die Stuttgarter sollten ihres nachmaligen Lieblings nicht sofort froh werden. Frau Marlow war zunächst nur auf ein Jahr angestellt worden, man verzögerte den Abschluß des von ihr gewünschten lebenslänglichen Engagements, und inzwischen verpflichtete sich die Sängerin für das kaiserliche Theater am Kärntnertor in Wien. Nicht einmal diplomatischen Bemühungen gelang es, sie dort freizumachen, und so mußte sie den Winter 1853/54 wirklich in Wien verbringen, wohin ihr nun die Stuttgarter Intendanz so rasch als möglich den verlangten Kontrakt sandte. Am 17. April 1854 trat sie zum ersten Male wieder vor das Stuttgarter Publikum. Aber im September 1855 erkrankte sie schwer und blieb bis Neujahr 1857 ihrem Berufe entzogen. Für die Marlow wurden sowohl 1853/54 als 1855/56 eine große Anzahl namhafter Koloratursängerinnen als Gäste von auswärts beigezogen, am längsten die in ihrem Fache vorzügliche Frau Marie von Marra, ferner die Howitz-Steinau, Anna Zerr, Pauline Marx usw.



Mathilde Marlow.

Die Jahre des gemeinsamen Wirkens der Marlow und Leisinger fielen mit der Blüte der Hofoper zusammen. Die beiden Primadonnen hatten noch eine Anzahl tüchtiger Sängerinnen neben sich. Die Eschborn schied zwar 1854 von Stuttgart, und sie erhielt erst 1856 in Fräulein Mayerhöfer vom Schweriner

Hoftheater (bis 1859) eine brauchbare Nachfolgerin. 1860 übernahm Fräulein Schröder vom Königsberger Stadtheater die jugendlich kolorierten und dramatischen Partien. Sie heiratete Anfang 1863 Albert Jäger und zog sich bald darauf von der Bühne zurück. Die stimmbegabte, von Eckert begünstigte Frau Bennewitz-Mik ersetzte sie und entlastete zugleich Frau Leisinger, mit der sie jedoch den Vergleich nicht aushielt. Mit Soubretten hatte Baron Gall bei seinen ersten Engagements wenig Glück: die Damen Weinmüller, Kuneck, Goltermann vermochten sich nur kurz zu halten. Erst Anfang 1848 wurde in der Tirolerin Marie Eder vom K. K. Theater an der Wien die rechte Kraft gefunden. Sie führte mit ihrer hübschen, gut geschulten Stimme muntere Rollen jeden Umfangs und anfangs auch jugendlich dramatische, wie Alice, Donna Elvira, Adalgisa, wacker durch und leistete später als Opernmutter nützliche Dienste. Neben Fräulein Eder wirkten in kleineren Soubrettenrollen Mathilde Schmidt (Frau Kiedaisch) und kurze Zeit Fräulein Roller; auch die Choristin Pfeifer half aus. 1853 verdienten sich zwei Schülerinnen der Stuttgarter Musikschule, die Fräulein Großmann und Steeger, die Sporen; erstere blieb bis 1857 und wurde dann durch Fräulein Schmitz, diese wieder jahrs darauf durch das begabte Fräulein Panocha ersetzt. Ungefähr gleichzeitig begegnen wir vorübergehend im munteren Fache den Namen Sürg, Rothenhäusler, Höfl. Seit 1862 füllte hauptsächlich die in Stuttgart ausgebildete Fräulein Trüschler das Soubrettenfach aus. Nach ihrem Abgang 1866 kam eine Fräulein Hecht, für die schon nach Jahresfrist Fernande Schütky, die Tochter des Baritonisten, eintrat. Im Singspiel wurde auch die Possensoubrette Fräulein Krause beschäftigt.



Marie Eder als Frau Bertrand im „Maurer und Schlosser“.



Kamilla Klettner.

Viel stabiler gestalteten sich die Verhältnisse im Altfach. Anfangs vertraten Frau

von Knoll und Frau Heim die Mütterrollen in der Oper, später hauptsächlich Fräulein Eder. Eigentliche Altistin war bis 1854 noch Fräulein Basse, deren Nachfolgerin die wackere Julie Marschalk wurde; sie sang sogar die Rosine im „Barbier von Sevilla“ mit Beifall. Umgekehrt lagen damals einige der bedeutendsten Rollen, die heute die Altistinnen beanspruchen, wie Fides und Azucena, in den Händen des dramatischen Soprans.

Das Jahr 1866 brachte der Oper einen schweren Verlust: Frau Leisinger zog sich von der Bühne zurück. Frau Therese Ellinger vom deutschen Theater in Rotterdam, die in die Lücke sprang, gebot wohl über bedeutende Stimmittel, wußte aber nicht recht zu erwärmen. Ihr Repertoire war enger begrenzt als das ihrer Vorgängerin. Dafür wurde jetzt das Fach der jugendlichen Koloratursängerin von dem der jugendlich dramatischen abgetrennt. Ersteres hatte im Frühjahr 1865 Fräulein Kamilla Klettner (1841—1891), eine Böhmin aus Prag, vom landschaftlichen Theater in Graz übernommen, die bei wiederholten Gastspielen sehr gefallen hatte. Die durch ihre pikante Schönheit bestrickende Künstlerin entfaltete im Spezialfache der höheren Soubrette alle Reize munteren Spiels und anmutigen Gesangs, wogegen ihr die physischen Mittel und tragischen Akzente zur dramatischen Sängerin fehlten. Das hinderte sie jedoch nicht, fortgesetzt in dieses Fach überzugreifen, und so konnten Konflikte mit den Vertreterinnen desselben nicht ausbleiben. Zumal seitdem an Stelle der Frau Bennewitz-Mik Bertha Ehnn getreten war. Die schöne, erst neunzehnjährige Ungarin debütierte am 2. September 1866 als Agathe und nahm sofort das Publikum für sich ein. Sie entzückte durch ihre sammetweiche, volle und runde Stimme, die sich vom Alt zum Mezzosopran entwickelt hatte, durch die Innigkeit ihres Gesangs, durch ihr dramatisches Temperament und feierte in jeder neuen Rolle (Gretchen, Favoritin, Alice, Pamina, Cherubim usw.) neue Triumphe. Aber die Intrigen der Klettner verleideten ihr bald ihre Stuttgarter Stellung, und Ende 1867 drang sie auf Lösung ihres dreijährigen Vertrags, was ihr endlich gegen eine hohe Konventionalstrafe gewährt wurde. Sie hatte inzwischen ein Engagement an der Wiener Hofoper angenommen, zu deren Zierden sie viele Jahre gehörte. Zu ihrem Ersatz wurden gleich zwei jugendliche Sängerinnen berufen: Hermine Rohde, die Enkelin des ehemaligen Stuttgarter Komikers und



Bertha Ehnn.

Tochter des Opernsouffleurs, und Fräulein Bärmann, an deren Stelle jedoch schon im Sommer 1869 Fräulein Blanck von Hamburg trat. Die Ehnn führte später durch wiederholte Gastspiele den Stuttgartern zu Gemüt, was sie an ihr verloren hatten; ebenso war es jedesmal ein Festtag, wenn Sophie Stehle von München herüberkam. Diese begnadete dramatische Sängerin trat im Mai 1863 zum ersten Male in der schwäbischen Residenz auf. Im selben Monat gastierte die Wiener Hofopernsängerin und nachmalige Pariser Primadonna Gabriele Krauß, deren Tremolieren man jedoch unerträglich fand. Pauline Viardot-Garcia, die am 6. Apil 1865 die Rosine sang, war damals über ihre Blüte längst hinaus.

Opernvorstellungen fanden im Spieljahre 1864/65 85, 1868/69 schon 114 statt. Jährlich wurden 40—50 verschiedene Opern (einschließlich Singspiele und Ballette) gegeben, die sich etwa hälftig auf deutsche und fremdländische Komponisten verteilten. In jeder Saison wurden einige Neuheiten herausgebracht, zwei bis sechs, und durchschnittlich ebensoviele Neueinstudierungen. Von den zeitgenössischen Tonsetzern standen drei grundverschieden geartete im Mittelpunkte des Interesses: der internationale Eklektiker Meyerbeer, Richard Wagner, der Vollender der deutschen Romantik, und der Vollblutitaliener Verdi. Von Meyerbeer hielten sich „Die Hugenotten“ und der 1848 neu einstudierte „Robert der Teufel“ fest im Spielplane. Am 31. März 1851 kam „Der Prophet“ hinzu. Alle zu Gebote stehenden Dekorationskünstler wirkten zusammen, um einen blendenden äußeren Rahmen zu schaffen; schon lange hatte man nicht mehr in Stuttgart eine so pomphafte Ausstattung, ein so großartiges Massenaufgebot gesehen. Die Hauptrollen waren mit Rauscher (Johann von Leyden), Fräulein Würst (Fides), Frau Howitz-Steinau (Bertha) und Pischek (Graf Oberthal) gut besetzt; die Wiedertäufer sangen Franz Jäger, Lehr und Schucker, der auch den Knabenchor trefflich eingeübt hatte. Mit der Aufführung des „Nordsterns“, der aus dem für Berlin geschaffenen „Feldlager in Schlesien“ entstanden war, überholte die Stuttgarter Bühne alle übrigen. Am Königlichen Geburtsfest (27. September) 1854 fand die denkwürdige Premiere statt. Der Meister dirigierte und war von den Leistungen des Kunstkörpers, aus dem Sontheim, Schütky und die Marlow als Vertreter der Hauptrollen hervorragten, aufs höchste befriedigt. Keine andere Bühne, schrieb er nachher an Baron Gall, selbst die Wiener nicht ausgenommen, habe den „Nordstern“ so vortrefflich in musikalischer und szenischer Beziehung gegeben wie die Stuttgarter. König Wilhelm veranstaltete Meyerbeer ein glänzendes Fest in der Wilhelma und verlieh ihm das Kommenturkreuz des Kronordens. Auch zur Premiere seiner Oper „Dinorah oder Die Wallfahrt nach Ploërmel“ am 21. Dezember 1859 kam der Komponist wieder nach Stuttgart, leitete selbst die Proben und die Aufführung am Dirigentenpult. Die Titelrolle lag in den Händen von Frau Marlow, der Schütky als Hoel und Franz Jäger als Correntin zur Seite standen. Aber schon 1863 mußte die Oper (mit der Klettner) neu eingeübt werden. Erst

mehrere Jahre nach dem Tode Meyerbeers gelangte seine „Afrikanerin“ (am 10. Januar 1868) mit Frau Ellinger als Selika und Sontheim als Vasco zur Darstellung; der schwierigen Inszenierung wegen (sie hatte 12560 Gulden gekostet) gab man die Oper stets zweimal unmittelbar nacheinander. Das äußere Raffinement verhalf ihr zu längerem Leben, als sie ihrem inneren Gehalt nach verdiente.

Verdi stieg von Jahr zu Jahr höher in der Gunst der Allgemeinheit, während auch die Stuttgarter Kritik für seine derb zupackende, aber doch hinreißende Kunst lange nicht den rechten Maßstab fand. Der Erfolg seines „Nebukadnezar“ wurde 1847 durch den des „Hernani“ überboten. „Die Lombarden“ fielen zwar 1849 durch, ebenso „Attila, König der Hunnen“ 1854. Dagegen schenkte er mit seinem „Rigoletto“ (30. Januar 1853) und seinem „Troubadour“ (12. Oktober 1856) dem Spielplane zwei unverwüstliche Zugopern. Die erstere konnte mit Sontheim, Pischek und der Marlow unübertrefflich besetzt werden. Dieselben beiden Künstler sangen auch im „Troubadour“ die männlichen Hauptrollen; Fräulein Maierhöfer und Frau Leisinger traten in den weiblichen hinzu. Am 6. März 1862 kam „Amelia oder Ein Maskenball“ an die Reihe, des stärkeren musikdramatischen Gehalts wegen mit Recht Aubers Vertonung desselben Textbuches verdrängend, und am 24. Januar 1866 „Violetta“ („La Traviata“) mit Kamilla Klettner in der Titelpartie.

Lange währte es, bis Richard Wagners Musik der Zukunft in die klassisch angehauchte Schwabenresidenz vordrang. 1844 hatte der damalige Kgl. Sächsische Hofkapellmeister seinen „Rienzi“ der Intendanz vergeblich angeboten. 14 Jahre nach der Dresdener Uraufführung ging endlich am 13. Juni 1829 unter Kückens Leitung der im November 1858 durch Lewalds Vermittlung um ein festes Honorar von 50 Louisdors erworbene „Tannhäuser“ in Szene. Der heftigste Kampf der Parteien um das Wagnersche Tondrama hatte bereits ausgetobt und war einer unbefangeneren Beurteilung gewichen. Weder Publikum noch Kritik vermochten sich in Stuttgart der gewaltigen Gesamtwirkung zu entziehen. Selbst einer der Hauptvorkämpfer der klassischen Richtung, Professor Gantter, erklärte im Schwäbischen Merkur den Tannhäuser für das „Werk eines genialen Meisters, der eine einseitige, leidenschaftlich empfundene Idee zu einer allgemeinen, das Kunstgebiet beherrschenden zu machen bemüht ist“. Aber gleichzeitig bezweifelt er, ob die Schöpfung „ein Liebling des deutschen Volkes werden oder auch nur die dauernde Wirkung einer Meyerbeerschen Oper hervorbringen könne“. Denn das Volk wolle Melodie. Geradezu komisch berührt uns heutzutage die weitere Stelle: „Wie anders würde uns die arme Elisabeth im Tannhäuser ansprechen, wenn sie, am Wegbilde knieend, auch nur im Stil der Gnadenarie melodisch singen dürfte.“ Vorläufig schien der Rezensent jedoch recht zu behalten. Das Werk wurde am 19. und 26. Juni wiederholt und verschwand dann fast vier Jahre lang vom Repertoire. Einen Teil der Schuld mochte allerdings Sontheims Abneigung gegen die Titelrolle getragen

haben. Neben ihm sang Frau Leisinger die Elisabeth, Fräulein Mayerhöfer die Venus, Fräulein Panocha den Hirten, Wallenreiter den Landgrafen, Schütky den Wolfram, Franz Jäger den Walther von der Vogelweide und Schucker den Biterolf. Die Aufführung als Ganzes wurde in den Zeitungen sehr gerühmt. Die meisten Hauptrollen lagen bei der Neueinstudierung des „Tannhäuser" auf den 15. März 1863 in denselben Händen. Sontheim gab noch ein halbdutzendmal den unglücklichen Venusritter, seit 1865 verkörperten ihn nur Gäste, so wiederholt der Karlsruher Kammersänger Brandes, bis 1868 der neu engagierte Braun sich der Rolle bemächtigte. Das Musikdrama selbst aber wurde nun immer mehr ein Liebling der Stuttgarter und erlebte schon am 2. Dezember 1894 seine 100., am 30. März 1906 seine 150. Aufführung.

Am meisten stieß der nervenaufwühlende Stil Wagners den greisen König Wilhelm selbst ab. Er ließ deshalb kein zweites Werk des Meisters auf seiner Hofbühne zu. Doch wurde noch im Mai 1864, kurz vor seinem Tode, der „Lohengrin" um 500 Gulden angekauft. Jahrs darauf ließ König Karl den „Fliegenden Holländer" gegen dieselbe Pauschalsumme erwerben. Beide Opern konnten nun, wie auch der „Tannhäuser", tantiemenfrei gegeben werden. Zuerst kam der „Fliegende Holländer" an die Reihe. Der 21. November 1865 war der Tag seiner Premiere. In Schütky, dessen ehernes Organ allen Orchesterstürmen Trotz bot, stand ein imposanter Holländer zur Verfügung. Dagegen genügte weder Wallenreiter als Daland noch Fräulein Klettner als Senta. Albert Jäger mußte wegen Heiserkeit seines Bruders Franz außer dem Erik auch noch den Steuermann übernehmen. Daß man diesen einer großen Bühne unwürdigen Notbehelf bis ins zweite Jahr hineinschleppte, war ein bedenkliches Zeichen des beginnenden Verfalls. Sonst befriedigte die von Eckert geleitete Aufführung. Gegen das Werk und seine in solcher Fülle „der eigentlichen Natur der Musik widersprechenden" Dissonanzen erhoben sich wiederum die bekannten Einwände. Bis zum Dezember 1866 fanden im ganzen sechs Vorstellungen statt; dann ruhte die Oper fast drei Jahre. Wesentlich ruhiger wurde der auf den 6. März 1869 zur Geburtstagsfeier König Karls — 19 Jahre nach der Uraufführung — von Abert eingeübte „Lohengrin" aufgenommen. Man fand dieses Stück weniger nervenangreifend und ermüdend als den Tannhäuser und pries mit geringen Einschränkungen den aus der Schöpfung sprechenden Riesengenius Wagners. Die Hauptrollen waren mit Robicek (König Heinrich), Schütky (Telramund), Braun (Lohengrin), Bertram (Heerrufer), Frau Ellinger (Ortrud) und Fräulein Klettner (Elsa) besetzt; für letztere, die erkrankt war, half bei der Erstaufführung Frau Braunhofer vom Karlsruher Hoftheater aus. Bei der dritten gastierten Nachbaur und Therese Vogl aus München als Lohengrin und Ortrud. Bis zum Jahre 1905 brachte es die Oper zu 150 Darstellungen.

Noch erlitt die klassische Tonkunst durch die neue Richtung keine wesentliche Einbuße. „Fidelio" und die drei Meisteropern Mozarts blieben die höchsten, oft

begehrten Genüsse der Stuttgarter; auch „Die Entführung aus dem Serail" und „Titus" wurden hin und wieder hervorgeholt, 1858 versuchte man es mit einer abermaligen Neubearbeitung von „Cosi fan tutte" unter dem Titel „Sind sie treu?" ohne nachhaltigen Erfolg, und im selben Jahre wurde das von L. Schneider zusammengeflickte Singspiel „Der Schauspieldirektor" zum ersten Male dargestellt. Gluck war nur durch seine „Iphigenie in Tauris" vertreten, die 1856 aus halbhundertjährigem Schlummer aufgeweckt wurde. Von Weber erschienen neben dem „Freischütz", der auch am 28. September 1857 in Anwesenheit Kaiser Napoleons III. auf dessen besonderen Wunsch gegeben ward, hin und wieder „Oberon" und „Euryanthe", von Spohr 1848 und 1865 „Faust" und 1864 „Jessonda" nur auf kurze Zeit, von Marschner außer „Templer und Jüdin" am 27. September 1853 zum ersten Male „Hans Heiling" (1859 neu einstudiert), zu dessen düsteren Schönheiten das Publikum kein rechtes Verhältnis finden konnte, obgleich die führende Rolle mit Pischek unübertrefflich besetzt war. Die deutsche Spieloper tat in diesem Zeitraum einige ihrer besten Würfe. Friedrich von Flotows „Alessandro Stradella" gefiel bei der Neueinstudierung von 1853, als Sontheim und die Marlow die Hauptfiguren verkörperten, noch besser als bisher. Vollends durchschlagend war der Erfolg der „Martha", die in Stuttgart vom 25. April 1849 bis zum 1. Januar 1907 zweihundertmal — häufig als Retterin in Repertoirenöten, nicht immer zur Freude der Abonnenten — vorgeführt worden ist. Frau Palm-Spatzer war die erste Martha und Rauscher der erste Lyonel, während Fräulein Basse die Nancy, Lehr den Plumkett und Arndt den Lord Tristan sang. Der 29. April 1860 vermittelte den Besuchern des Hoftheaters die Bekanntschaft mit Otto Nicolais unvergänglichen „Lustigen Weibern von Windsor" (mit Pischek als Fallstaff und der Marlow als Frau Fluth). Lortzing fügte seinen beliebten humoristischen Volksopern noch die „Undine" (6. März 1866) hinzu, und derselben romantisch-komischen Gattung gehörte „Des Adlers Horst" (1852, neu einstudiert 1869) von Franz Gläser an. Daran reihten sich leichtere Werke von älteren deutschen Meistern in Neueinstudierungen: Wenzel Müllers „Schwestern von Prag" und „Teufelsmühle am Wienerberg", Weigls „Schweizerfamilie", Kauers „Donauweibchen", Schenks „Dorfbarbier" usw.

Von Lindpaintner wurde außer der schon erwähnten Festoper „Lichtenstein" in dieser Periode nur noch eine Neuheit „Giulia oder Die Korsen", aufgeführt. Sein 1850 neu einstudierter „Vampyr" diente auch zur Gedächtnisfeier für den heimgegangenen Meister am 21. Dezember 1856. Friedrich Kücken hatte schon vor seiner Berufung zum Kapellmeister in Stuttgart seine romantisch-komische Oper „Der Prätendent" (1847) zur Darstellung gebracht und persönlich geleitet. Der geschätzte Liederkomponist war jedoch zum Musikdramatiker so wenig wie zum Dirigenten geboren. Eckert studierte während seiner Stuttgarter Wirksamkeit nur eine eigene Oper ein, den „Wilhelm von Oranien" (1862). Fruchtbarer war Abert, der noch als Orchestermitglied drei

seiner Opern über die Bretter gehen sah: 1858 „Anna von Landskron“, 1862 „König Enzio“, 1866 „Astorga“. Kein originaler Geist, beherrschte er doch virtuos die musikdramatischen Ausdrucksmittel, wobei sich sein Geschmack immer mehr läuterte, und strebte nicht ohne Glück eine Verschmelzung der klassischen Formen mit dem Wagnerschen Deklamationsstil an. Von Werken geborener Württemberger fanden in diesem Zeitraum „Die Kreuzfahrer oder Der Alte vom Berge“ (1848, neu einstudiert 1862) Julius Benedicts den stärksten Beifall, wogegen seine „Rose von Erin“ (1863) abfiel. Gustav Pressel, gleichfalls ein verdienter Liederkomponist, machte weder mit seiner „St. Johannisnacht“ (1860) noch mit seinem „Schneider von Ulm“ (1866), dessen Libretto er Theobald Kerner dankte, viel Glück. Noch übler erging es einem Erzeugnis des in Stuttgart privatisierenden Fabrikanten Felix Hochstätter, „Elsa oder Das Lied der Mutter“ betitelt (1869). Mit der ganzen Keckheit des auf allen Gebieten dilettierenden Universalgenies hatte Hackländer als Dichterkomponist eine Oper in Angriff genommen und, da er das Musiktechnische nicht in ausreichendem Maße beherrschte, den Chorsänger Schlooz zur Hilfe beigezogen. Das „Soldatenleben“ ging zu ungünstiger Zeit, im Revolutionsjahre 1848, in Szene und brachte es trotz nachsichtiger Aufnahme zu keiner Wiederholung; später wurde die Oper auch in Augsburg gegeben.

Im Jahre 1857 kam des Iren Balfe „Zigeunerin“ auf ihrer Weltreise auch nach Stuttgart. 1865 gelangte der ungarische Nationalkomponist Franz Doppler, der Bruder des Stuttgarter Kapellmeisters, mit seiner romantischen Oper „Wanda“ zu Wort. Sonst stützte sich das nichtdeutsche Repertoire nur auf die Franzosen und Italiener. In Neueinstudierungen erschienen Méhuls „Joseph und seine Brüder“ und Hérolds „Zampa“ (mit Pischek, später Sontheim). Von Halévy wurden 1850 „Der Blitz“, 1852 „Das Tal von Andorra“, 1855 „Die Königin von Cypern“ und 1858 „Die Musketiere“ in den Spielplan aufgenommen; aber keine dieser Schöpfungen erreichte auch nur annähernd den Dauererfolg der „Jüdin“. Aubers ältere Opern wiederholte man fleißig und übte sie teilweise neu ein. Als Festvorstellung zur Vermählung des Kronprinzen Karl wurde am 26. September 1846 erstmals „Der Feensee“ mit sinnberückendem Glanz aufgeführt; die ganze Ausstattung rührte von Gropius in Berlin her, der selbst nach Stuttgart kam, um das Arrangement zu leiten. Musikalisch wertvoller waren die 1852 auf längere Zeit dem Repertoire gewonnenen „Krondiamanten“. Von Boildieu kam zur „Weißen Frau“, die sich häufig, und zu „Johann von Paris“, der sich nur selten zeigte, 1868 noch „Rotkäppchen“ hinzu. Adams neue komische Opern („Giralda oder Die neue Psyche“, „Genoveva“) konnten sich an Beliebtheit mit seinem Postillon nicht messen; doch wurde wenigstens sein Einakter „Die Schweizerhütte“ seit 1864 viel gegeben. Ebenso brachte man desselben Neubearbeitung der unter Herzog Karl gerne gehörten Operette Monsignys „Der Deserteur“ zur Darstellung. Xaver Boisselots komische Oper „Die Königin von Léon“ (1847) tat keine Wirkung,

wogegen Albert Grisars Einakter „Gute Nacht, Herr Pantalon!“ (1852) und Aimé Maillarts am 1. Juni 1865 zum ersten Male vorgeführtes „Glöckchen des Eremiten“ („Les dragons de Villars“) eine willkommene Bereicherung des heiteren Spielplanes bedeuteten. Unter Baron Gall erhielten noch zwei besonders erfolgreiche französische Meister Einlaß ins Hoftheater: Charles Gounod und Ambroise Thomas. Der erstere eroberte sich mit seinem „Gretchen“, welchen anheimelnden Deminutivtitel man in Stuttgart für „Faust und Margarete“ gewählt hatte, trotz der Versündigungen der Librettisten an Goethe die Herzen im Sturm. Um die Titelrolle entspann sich zwischen den beiden Primadonnen ein wütender Kampf; bei der Hauptprobe sollen sogar zwei Gretchen die Bühne betreten haben. Frau Marlow blieb Siegerin und erschien bei der Premiere am 27. September 1861 als Gretchen. In der Folge alternierten sie und Frau Leisinger; doch eignete sich keine ganz für die zwiespältige Rolle, die später der Klettner und Ehnn zufiel. Faust, Mephisto und Valentin konnten mit Sontheim, Schütky und Pischek vorzüglich besetzt werden. Gounods „Romeo und Julia“, am 7. Juni 1868 zum ersten Male gegeben, fand bei den Musikverständigen mehr Anklang als bei der Menge. Die Erstaufführung von Thomas' noch immer lebensfrischer „Mignon“ hatte mit den Damen Ellinger (Mignon) und Klettner (Philine) und den Herren Braun (Wilhelm Meister) und Schütky (Lothario) in den Hauptpartien am 20. Dezember 1862 statt.

Die italienische Oper trat — von Verdi abgesehen — in dieser Periode mehr zurück. Von Rossini behaupteten sich nur noch „Der Barbier von Sevilla“ und „Tell“; als man „Moses“, „Othello“, „Tankred“ und andere Werke von ihm neu einübte, stellte sich bald heraus, daß sie die alte Zugkraft verloren hatten, und die 1864 als Neuheit gegebene komische Oper „Graf Ory“ wurde bald wieder begraben. Dem „Don Sebastian“ Donizettis erging es im selben Jahre nicht besser, wogegen „Don Pasquale“ (1851) mit Gerstel in der Titelrolle und „Die Favoritin“ (1866) dank Bertha Ehnns Glanzleistung gefielen, wenn auch nicht in demselben Maße wie des Meisters ältere Repertoireopern „Lucia von Lammermoor“, „Lucretia Borgia“ und „Die Regimentstochter“. Giovanni Pacinis „Korsenbraut“ fiel 1867 durch. Von älteren italienischen Opern erschienen namentlich auf dem Spielplane Salieris „Axur“, Cherubinis „Graf Armand“, Spontinis „Vestalin“ und „Ferdinand Cortez“, Bellinis „Nachtwandlerin“ und Cimarosas „Heimliche Ehe“, zu deren Neubearbeitung sich Lindpaintner mit Lewald zusammengetan hatte.

Im Jahre 1860 eröffnete die durch Offenbach inaugurierte moderne Operette ihre Vorstöße gegen die Hofbühne. Ein paar niedliche Einakter, wie „Die Verlobung bei der Laterne“, „Fortunios Lied“, „Der Ehemann vor der Tür“, „Urlaub nach dem Zapfenstreich“, mochte man zur Abwechslung unbedenklich hinnehmen; aber daß 1861 zum Vorteil der Pensionsanstalt und außerdem noch ein paarmal „Orpheus in der Unterwelt“ mit seinem auf einen anderen Rahmen berechneten Göttercancan zugelassen ward, erregte vielfach mißbilligendes

Kopfschütteln. Franz von Suppé schlüpfte 1861 durch die aufgestoßene Türe: auf sein „Pensionat“ folgten 1868 zwei Stücke von andauernder Beliebtheit, „Zehn Mädchen und kein Mann“ und „Flotte Bursche“. Hier seien auch Ignaz Lachners seit 1848 viel aufgeführte Alpenszenen „'s letzti Fensterln“ und „Drei Jahr' nach 'm letzten Fensterln“ namhaft gemacht.

Dramaturg wurde, wie schon erwähnt, im Jahre 1846 Franz Dingelstedt, der nur bis 1849 seines Amtes waltete und in so kurzer Zeit wenig Gelegenheit hatte, Proben seiner späteren Meisterschaft in diesem Fache zu geben. Nach seinem Rücktritt wurde der Posten nicht mehr besetzt. Als Regisseur für den zurücktretenden Wallbach berief Baron Gall im Spätsommer 1846 den bisherigen Direktor des Züricher Stadttheaters Henkel, der jedoch nur ein Jahr blieb. Bald darauf verließ auch Moritz Stuttgart. Nunmehr teilten sich die beiden einflußreichen Schauspieler Löwe und Grunert in die Regie, denen sich 1856 als dritter Kettel zugesellte. Dieser besorgte auch stillschweigend die Geschäfte des Dramaturgen. Nach seinem Ableben im Jahre 1862 rückte Pauli in das Regiekollegium ein. Die Vielköpfigkeit hinderte eine einheitliche und planmäßige Entwicklung des Schauspiels. Zumal da Löwe und Grunert zugleich die beiden hervorragendsten Darsteller waren und so bestrebt sein mußten, die Auswahl der Stücke von ihrem Rollenbedürfnis abhängig zu machen. Der Abgang der hervorragenden älteren Kräfte, namentlich der Stubenrauch und Moritz', brachte eine Zeitlang das Ensemble ins Wanken und führte zu zeitweiliger Vernachlässigung des klassischen Dramas. Aber es gelang dann dem Intendanten doch wieder, das Personal durch eine Anzahl talentvoller jugendlichen Kräfte zu ergänzen und so einen frischen Zug in die Vorstellungen zu bringen. Im ganzen wurde das Stuttgarter Schauspiel unter Gall noch immer zu den besten in Deutschland gezählt.



Karl Grunert.

Am 6. Mai 1846 debütierte der an Stelle Lußbergers engagierte Karl Grunert. Sein Wirken am Stuttgarter Hoftheater fällt zeitlich genau mit der Ära Gall zusammen. In ihm war wieder ein Charakterdarsteller großen Stils gewonnen, der, in den Bahnen eines Seydelmann und Döring wandelnd, dem Schauspiel, zumal dem klassischen, starke Antriebe gab und zugleich das Ansehen der Stuttgarter Bühne durch den Ruhm seines Namens und zahlreiche auswärtige Gastspiele (er nahm auch an den Münchner

Mustervorstellungen von 1854 teil) nach außen aufrecht erhielt. Grunert war am 16. Januar 1810 zu Leipzig geboren, sollte Theologe werden, ließ sich aber sehr früh zur Bühne verlocken und spielte noch als Jüngling in Augsburg erste Rollen. Über Freiburg und Hannover gelangte er an das Hamburger Stadttheater, zu dessen beliebtesten Künstlern er gehörte. In Stuttgart fand er ein weites Gebiet für künstlerische Betätigung. Vor allem waren es die großen Charaktere des klassischen Dramas, die er verkörperte, und in denen er mit erschütternder tragischer Gewalt wirkte: Lear, Richard III., Franz Moor, Wallenstein usw. Aber auch schärfere Charakterfiguren und solche mit leisem humoristischen Anstrich, wie den Shakespeareschen Jago, führte er glänzend durch, und mitunter unterzog er sich sogar mit sichtlichem Behagen rein komischen oder gar burlesken Aufgaben; so war der Weber Zettel im „Sommernachtstraum" die letzte Rolle, in der er sich am 30. Juni 1869 dem Stuttgarter Publikum gezeigt hat. Vor allem aber war Grunert ein Rhetoriker ersten Ranges, der dem Dichterworte bis auf den letzten Rest zu seinem Rechte verhalf. Als Nathan, als Chorführer in der „Braut von Messina", als Meister in Schillers „Lied von der Glocke" leistete er Unübertreffliches. Ein Mann von reichem Geist und vielseitiger Bildung, drang er tief in die Absichten der Dichter und in den Sinn der ihm gestellten künstlerischen Aufgaben ein. Er hat sich auch literarisch hervorgetan. Er dichtete, übersetzte und bearbeitete Bühnenwerke, schrieb dramaturgische Aufsätze; mit einer psychologisch-ästhetischen Abhandlung über Macbeths Charakter holte er sich 1857 bei der Tübinger philosophischen Fakultät den Doktorgrad. Mit den schwäbischen Dichtern, einem Notter, Mörike, Vischer, unterhielt er freundliche Beziehungen; er und Löwe waren es hauptsächlich, die der guten Gesellschaft gegenüber den Schauspielerstand würdig vertraten. Freilich erhielten die Bildungselemente allmählich in Grunert das Übergewicht und zogen ihn vom Wege der Natur ab. Zugleich von brennender Ruhmgier gequält, die sich zur kleinlichen Eitelkeit steigerte, konnte er sich gar nicht genug tun und überlud sein Spiel mehr und mehr mit ausgeklügeltem Kleinkram und wunderlichem Schnörkelwerk. In seinen letzten Lebensjahren wurde er unerträglich manieriert, und da ihn auch sein erschlafftes Gedächtnis völlig vom Souffleur abhängig machte, so glich er schließlich nur noch dem Schatten seiner eigenen Größe.



Pauli (rechts) und Rüthling (links) in „Wer ißt mit?".


Birnbaum in „Rosenmüller und Finke".

In der sonstigen Vertretung der gesetzten Fächer vollzog sich im Verlaufe der Gallschen Bühnenleitung ein bedeutsamer Wechsel. Die bewährten älteren Kräfte gingen nach und nach ab und mußten durch neue ersetzt werden. Wallbach zog sich schon 1849 als Darsteller zurück und übernahm die Theaterinspektion. Gnauth, Pezold und Maurer folgten, ebenso Burghardt und andere. Christian Braun blieb noch diesen ganzen Abschnitt über in Tätigkeit. Im Herbst 1845 wurde zur Entlastung Maurers Karl Weber vom Hamburger Stadttheater berufen, der bis 1869 Väterrollen mit wohlklingendem Organ und vornehmer Haltung sicher verkörperte, ohne eine eigenartige geistige Physiognomie zu besitzen. 1856 wurde Johann Georg Kettel gleichfalls für das ältere Fach verpflichtet, der sich jedoch vorzugsweise der Regie widmete. Herbst 1857 trat Hermann Pauli vom Leipziger Stadttheater in das Ensemble ein, der jahrzehntelang das Fach der bürgerlichen Väter aufs beste ausfüllte und namentlich für Philister aller Art, geplagte und verdrießliche Familienväter, Börsenjobber und dergleichen ein hübsches Talent hatte. Gleichzeitig mit Pauli kam Mayerhöfer als Chargenspieler, unterzog sich jedoch hauptsächlich der Aufgabe des Szenerieinspektors. Vorübergehend tauchten für zweite und dritte Charakterrollen die Herren Thies, Parrot, Stein, Weitzel auf. Nach Maurers vollständiger Pensionierung wurde ein weiterer Heldenvater in der Person Czaschkes vom Prager Landestheater gewonnen, der aber bloß zwei Jahre (1865/67) in Stuttgart wirkte. Sein Nachfolger Wilhelmi blieb nur eine Saison, wogegen der 1868 verpflichtete Friedrich Wilhelm Schmitt (zugleich Opernregisseur) vom Stadttheater in Bremen, eine tüchtige Kraft für gesetzte Rollen, festeren Fuß faßte. Von der Oper halfen außer dem viel beschäftigten Lehr Rosner, Hromada und andere im Schauspiel aus. In die komischen Rollen hatte sich bis 1856 hauptsächlich Gnauth mit Gerstel geteilt. Im Dezember des genannten Jahres trat für ersteren Karl Birnbaum vom kurfürstlichen Hoftheater zu Kassel ein. Der treffliche Komiker, der sich in Stuttgart bald sehr beliebt machte, hatte ein schweres Schicksal zu tragen. Seine Tochter ließ sich von einem deutschen Fürstensohne betören, der sie sich zwar zur linken Hand antrauen ließ, dann aber doch verstieß. Sie kehrte mit gebrochenem Herzen ins Vaterhaus zurück und starb bald darauf. Seitdem war Birnbaum in verzweifelter Gemütsstimmung, und er brütete über

Selbstmord. Doch das Schicksal ersparte ihm gnädig die Tat: während der Erstaufführung der „Karlsschüler“, worin er den Sergeanten Bleistift spielte, am 10. Februar 1865, streckte ihn ein Schlagfluß hinter den Kulissen nieder. Er war sofort tot. Als sein Nachfolger wurde Simon aus Würzburg geholt, der über den Durchschnitt nicht emporragte.

Das Fach des ersten Helden beherrschte Feodor Löwe. Moritz schied zwar erst 1849 von Stuttgart, durfte aber seit 1846 nur noch selten auftreten. Unter dem Volk der Liebhaber war ein fortgesetztes Kommen und Gehen. Wir stoßen auf die Namen Weichelberger, Meyer, Stemmler, Weißenthurn, Kopka, Tondeur, Alberti, Heurteur, Poly Henrion, die alle für das Hoftheater keine Bedeutung gewannen. Dagegen wuchs Adolf Wentzel (1825 bis 1890) aus Köln, ehemaliger preußischer Artillerieleutnant, der seit Frühjahr 1848 kleinere Partien spielte und bald lebenslänglich an Stuttgart gefesselt wurde, rasch in den Rollenkreis des jugendlichen Helden hinein, für den ihm elegante Allüren und ein feuriges Temperament zur Verfügung standen; zugleich verstand er schärfer, als man es bei den Vertretern dieses Faches gewohnt ist, zu charakterisieren. Auch brachte er für Bonvivantrollen urwüchsigen Humor mit. Lustspielliebhaber spielte anfangs noch Augusti, der in älteren Jahren ein ergötzlicher Chargenspieler wurde. Von 1847 bis 1849 hatte er einen Kollegen an Karl Meixner (1818–1888), dem nachmaligen gefeierten Mitglied des Burgtheaters, dessen schon damals ziemlich entwickeltes Talent in jugendlich komischen Aufgaben hervorstach. In seine Fußtapfen trat der junge Berliner Paul Rüthling, der von 1850 bis 1871 (mit Unterbrechung von 1852 bis 1854) in Stuttgart wirkte. Er ging nach und nach aus dem Liebhaberfach in das komische über und leistete darin bei großer Beweglichkeit und Zungenfertigkeit Treffliches; auch in der Posse und im Vaudeville zeichnete er sich aus. 1851 wurde Louis Wallbach, der Sohn des ehemaligen Heldendarstellers, für schüchterne Liebhaber und Naturburschen verpflichtet. Er zog 1858 ans Hamburger Stadttheater weiter, kehrte aber schon wieder nach zwei Jahren zurück, um nunmehr 25 Jahre lang der Stuttgarter Bühne ersprießliche Dienste zu leisten. Auch als Liederkomponist hat sich Wallbach einen angesehenen Namen gemacht. Ihn ersetzte vom Januar 1859 bis Sommer 1860 der erst



Adolf Wentzel als Mortimer.

21jährige Otto Devrient, Eduard Devrients Sohn, der später als Dramaturg und Theaterdirektor sowie als Dichter und Leiter der Volksschauspiele „Luther“ und „Gustav Adolf“ Ruhm erworben hat. Zur Unterstützung Löwes, der auch gesetzte Helden zu spielen begann, wurde 1861 Böckel vom Augsburger Stadttheater berufen; als er 1864 die Leitung der genannten Bühne übernahm, kam auf seinen Stuttgarter Posten der frühere österreichische Offizier Moriz von Prosky, ein intelligenter Darsteller und gewiegter Rhetoriker (bis 1872). Wentzel bedurfte ebenfalls der Entlastung. Nicht weniger als drei begabte junge Kräfte wurden eingefangen: 1863 (bis 1872) Ottomar Herbert, der als ehemaliger Maler vorzügliche Masken zu machen verstand, aber erst später als Charakterdarsteller den seinem Naturell zusagenden Wirkungskreis auswärts fand, 1864 (bis 1869) der damals noch etwas weichliche Hugo Edward, der in Darmstadt Glück gemacht hat, und im Mai 1866 (bis Ende 1867) Emmerich Robert (1847—1899), der in Wien zu höchsten Burgtheaterehren gelangt ist. Er kam vom Züricher Aktientheater, und der zwanzigjährige bildschöne Jüngling mit der überschäumenden Begeisterung, der so prächtig zu schwärmen und zu rasen verstand und doch für einen Anfänger schon ein überraschendes Können mitbrachte, entzückte als Bugslaff in Heyses „Paul Lange“, als Goethescher Franz, Shakespearescher Romeo und in ähnlichen Partien das Publikum. Allzulange ließ sich der seltene Vogel nicht halten; er entflatterte nach der preußischen Hauptstadt.



Wallbach als Kosinsky in den „Räubern“.

Das Damenpersonal war bei Galls Amtsübernahme infolge des Rücktritts von Fräulein von Stubenrauch und der unheilbaren Erkrankung von Frau Wittmann seiner besten Kräfte beraubt. Als jugendliche Heroine trat 1846 Fräulein Betty Schwelle von Berlin ein, die schon nach Jahresfrist durch Fräulein Bröge vom Karlsruher Hoftheater ersetzt wurde. Diese war eine schöne Bühnenerscheinung, ließ aber als Darstellerin kalt. Eine leichte Verwundung durch einen Dolch, die sie als Eboli bei einer Aufführung des „Don Carlos“ am 23. Oktober 1854 durch ein Ungefähr erlitt, kränkte sie so sehr, daß sie seitdem nicht wieder auftrat. Übrigens war Fräulein Bröge schon seit Januar 1853 durch das Engagement von Fräulein Wilhelmi ins Hintertreffen gedrängt worden. Antonie Wilhelmi (eigentlich Zechmeister),

1826 zu Troppau geboren, die Schwester des Lustspieldichters Alexander Wilhelmi, kam vom Hamburger Stadttheater. Sie glänzte durch geistreiche Konversation, Eleganz des Auftretens und geschmackvolle Toiletten namentlich als Salondame. Wenn sie auch in einzelnen klassischen Rollen gefiel, so reichten doch für das Fach der Heroine schon ihre physischen Mittel nicht aus. So blieb dieses lange Jahre verwaist, verschiedene Versuche, es zu besetzen, mißglückten, und Stücke wie Hebbels „Judith“ konnten ohne Mitwirkung von Gästen überhaupt nicht gegeben werden. Erst nach dem Rücktritt der Wilhelmi, die inzwischen die Frau des Naturforschers Dr. Eulenstein geworden war, im Jahre 1865 gelang es, eine erste Tragödin zu finden.



Antonie Wilhelmi.

Eleonore Wahlmann (1843—1900) aus Klagenfurt, ein Schauspielerkind, die junge Witwe eines Zirkusartisten, wurde auf Empfehlung Heinrich Marrs, an dessen Hamburger Thaliatheater sie damals wirkte, im Juni 1866 zum Gastspiele berufen. „Ein schmächtiges, interessantes, mignonhaftes Geschöpf“, siegte sie sofort bei ihrem ersten Auftreten als Deborah. Am 7. September 1866 eröffnete sie als Maria Stuart ihre ständige Wirksamkeit in Stuttgart. Sie blieb der dortigen Bühne treu trotz verlockender Anträge nach Berlin, München, Wien. Als eine der hervorragendsten deutschen Heroinen anerkannt, war sie lange Jahre eine der charakteristischsten Erscheinungen des Hoftheaters, und das Repertoire wurde zeitweise auf ihrer kraftvollen Persönlichkeit aufgebaut. Später leistete sie als Heldenmutter gleich Ausgezeichnetes, bis sie in Geistesnacht versank und rasche Erlösung von ihrem schweren Leiden fand. Frau Wahlmanns Lebenselement war die Tragödie großen Stils mit ihrem hohen Pathos. Glänzende äußere Mittel prädestinierten sie dazu: eine hohe Gestalt, bewegliche Gesichtszüge, ausdrucksvolle Augen und vor allem ein wie Orgel klingendes Organ von wunderbarer Kraft und Klarheit, das sie vollständig in der Gewalt hatte. Das innere Feuer ihres Wesens, ein leidenschaftliches Temperament machte sie vollends zur großen Künstlerin. Als sie nach Stuttgart kam, steckte sie noch ziemlich tief im Naturalismus. Allmählich verlernte sie die allzu grelle Farbengebung, gewann sie immer mehr die Herrschaft über die künstlerischen

Ausdrucksmittel. Doch füllte sie zeitlebens ihren Platz da am vollkommensten aus, wo sie fortstürmende Leidenschaft, dämonische Glut, wilde Rachgier oder abstoßende Herbheit, schneidende Schärfe wiederzugeben hatte. Sie erfaßte die ihr zugeteilten Aufgaben mit sicherem Instinkt, ohne allzuviel darob zu grübeln und daran zu tüfteln, sie stellte aus dem Vollen geschöpfte Figuren im Lapidarstil auf die Bretter. Daß eine so geartete Künstlerin der modern realistischen Spielweise ziemlich fassungslos gegenüberstehen mußte, versteht sich fast von selbst.

Für das Fach der sentimentalen Liebhaberinnen versuchte es Baron Gall mit einer ganzen Garnitur hübscher Anfängerinnen. Lina Schäfer und Lina Fuhr verschwanden bald wieder; letztere hat es später in Berlin zu einer ersten Stellung gebracht. Dagegen wuchs die in Stuttgart ausgebildete Luise Siber, die Tochter des Hofmusikers, seit 1860 Adolf Wentzels Gattin, rasch in Frau Wittmanns Erbschaft hinein. Eine mädchenhaft zarte Erscheinung, besaß sie für lyrische Rollen ein schmelzendes Organ, Gefühlsinnigkeit und echt poetische Auffassung. Von 1860 bis 1869 wirkte neben ihr Fräulein Bissinger, die sentimentale Mädchen nicht ohne Anmut, wenn auch mit etwas weinerlichem Tone verkörperte. Sehr rasch lösten einander die Vertreterinnen des zweiten und dritten Liebhaberinnenfachs ab; es waren meist Anfängerinnen, die entweder nicht zu befriedigen vermochten oder sich bald auswärts einen weiteren Wirkungskreis suchten. Fräulein Schütz blieb noch bis 1851 und spielte namentlich junge Frauen im Lustspiel. Von 1852 bis 1855 war Minna Siber engagiert; in den Kinderrollen, die sie vorher gegeben hatte, folgte ihr nun Fanny, die jüngste der drei Schwestern. Außerdem seien nur noch die Namen Jerrmann, Hirt, Wimmer, Graeemann, Netter, Hutter, Kellmann, Thöne und Anna Klettner genannt; letztere, die Schwester der Sängerin, wurde sogar seit 1866 in große Rollen, wie das Goethesche Gretchen und die Shakespearesche Julia, hineingeschoben. Das Fach der ersten Naiven füllte seit 1849 wieder



Eleonore Wahlmann als Sappho.

Martha Petitjean aus, bis sie sich 1855 mit Karl Grunert verheiratete und von der Bühne zurückzog. Ihre Nachfolgerin wurde die Berlinerin Rosa Steinau, der schon von Hamburg ein guter Ruf voranging. Frisch und keck, klug und strebsam, gefiel das hübsche junge Mädchen, das über einen pikanten Konversationston verfügte, ebensogut in Höschen wie in kurzen Röcken und war stets ihres Erfolges sicher, ohne viel Wandlungsfähigkeit zu besitzen. Von 1865 bis 1867 alternierte mit ihr die vom Berliner Wallnertheater berufene Marie Meyer, die Schwester der berühmten Sängerin Luise Dustmann,





Luise Siber, verehelichte Wentzel.



Rosa Steinau als Aimée im „Ring".

ein Lustspieltalent von Ursprünglichkeit und geistiger Regsamkeit. Kammerkätzchen und Possensoubretten spielte seit 1852 Mathilde Schmidt, die Tochter des Stuttgarter Künstlerpaares, die 1857 die Gattin des damaligen Ökonomieinspektors Riedaisch wurde. Als sie ins ältere Fach überging, engagierte man 1866 Fräulein Renom aus Wien und 1867 für diese Fräulein Krause vom Dessauer Hoftheater als Possensoubrette. Gleichzeitig wurde für dasselbe Genre die Choristin Juszа Klettner, ebenfalls eine Schwester Kamillas, herangebildet.

Die ausgezeichnete Vertreterin der Mütterrollen Frau Lange trat 1852 in den Ruhestand. Von 1846 bis 1849 war im selben Fache noch die vom Mannheimer Theater berufene Therese Dessoir, geborene Reimann, die



Luise Schmidt als Bärbele
in „Dorf und Stadt".

Gattin Ludwig Dessoirs, beschäftigt. Sie bot insbesondere in gesetzten tragischen Rollen Gutes. Seit 1850 spielte Frau Behringer Heldenmütter und Anstandsdamen, und auch Bertha Österling, seit 1852 Frau Professor Fricker, fand schließlich auf diesem Feld die ihrer herben Art entsprechende Tätigkeit, nachdem sie sich in verschiedenen jüngeren Fächern versucht hatte. Im Oktober 1857 übernahm Frau Kettel, die schon einmal als Fräulein Höpfner dem Verbande des Hoftheaters angehört hatte, einen Teil der Mütterrollen. Sie wurde durch Helene Widmann (von 1864 bis 1867), eine vornehme, aber etwas kalte Darstellerin, und diese wiederum durch Fräulein Fraudorf (bis 1869) ersetzt. Die Lustspielmütter und komischen Alten hatte Frau Luise Schmidt übernommen, und das Gretchen von ehedem war nun eine köstliche Frau Marthe Schwerdtlein. Am 16. Dezember 1864 feierte sie in ihrer Glanzrolle, dem Bärbele in „Dorf und Stadt", ihr fünfzigjähriges Dienstjubiläum, und 25 Jahre später konnte die Greisin nochmals in derselben Partie auftreten. Als Kuriosität sei hier noch angemerkt, daß im März 1863 die bis dahin als „Madame" oder „Demoiselle" auf dem Zettel bezeichneten Künstlerinnen in gut deutsche Frauen und Fräulein umgewandelt wurden.

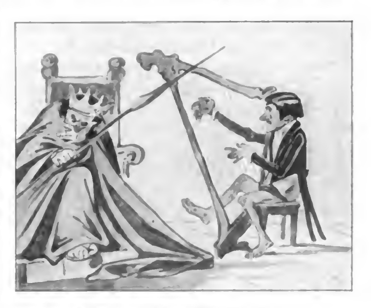
Gastspiele berühmter auswärtigen Kunstgrößen fanden im Schauspiel unter König Wilhelm I. ziemlich spärlich statt, erst unter König Karl häuften sie sich. Der Wunsch der Kronprinzessin Olga, derartige Sterne kennen zu lernen, führte dazu, daß man Ludwig Löwe vom Wiener Hofburgtheater nach Stuttgart einlud und ihm dazu auf diplomatischem Wege im Dezember 1851 einen Urlaub auswirkte. Im April 1855 erntete Marie Damböck (später Frau Straßmann) vom Münchner Hoftheater als Thusnelda im „Fechter von Ravenna" und Judith stürmischen Beifall, und im Mai 1859 machte die Frankfurter Tragödin Fanny Janauschek den Mangel einer eigenen Vertreterin dieses Fachs doppelt fühlbar. 1858 stellte sich Marie Seebach, das ergreifende Gretchen und Klärchen, vor, und 1860 (auch 1869) brachte sich Theodor Döring in Erinnerung. Friederike Goßmann ließ sich 1862 und 1863 in ihren berühmten naiven Rollen bewundern. 1863 gastierten Heinrich Marr aus Hamburg (ebenso 1866) und der geniale Bogumil Dawison aus Dresden, der namentlich als Hamlet zur Begeisterung hinriß. Gleichfalls große Erfolge

erzielte der Heldendarsteller Emil Devrient 1865 und 1866, auf den im November 1867 sein Kollege Hermann Hendrichs folgte. Die Berliner Humoristin Frau Frieb-Blumauer gefiel Juni 1865 — zumal in Benedixischen Stücken — so außerordentlich, daß sie im Frühjahr 1867 ihr Gastspiel wiederholen mußte.

Französische Truppen wurden 1850, 1853, 1856 und 1857 zu Vorstellungen im Hoftheater berufen. Am 23. und 24. Oktober 1850 war es die gefeierte Tragödin Rachel, die sich als Phädra und Adrienne Lecouvreur vor einem kleinen Kreise hören ließ. Man verhielt sich gegen die Französin, die ein schlechtes Ensemble mitbrachte, sehr kühl. Um so höher gingen die Wogen der Begeisterung, als am 19. und 21. September 1856 die italienische Gesellschaft der Adelaide Ristori Schillers „Maria Stuart" und Alfieris „Mirra" vorführte. Der Adel und die Erhabenheit ihrer Kunst, der geniale Wurf ihrer Darstellung, die stilvolle Plastik ihrer Gebärden machten die Ristori jedem, der sie gesehen hatte, unvergeßlich.

Gegen Ende der Ära Gall fanden im Jahre etwa 120 Schauspielvorstellungen statt. Darunter befanden sich bis zu 22 Neuheiten und eine annähernd gleich große Zahl von Neueinstudierungen. Die Qualität der Stücke entsprach freilich nicht der Quantität. Die Intendanz rechnete bei diesen statistischen Aufstellungen auch die geringfügigsten Kleinigkeiten mit, um eine möglichst hohe Leistungsziffer zu erzielen. Die großen Dramen Schillers erschienen alle auf dem Spielplane, doch manche nur nach längeren Pausen, und „Maria Stuart" war das einzige, das während der ganzen Periode keiner Neueinstudierung bedurfte. Zu Schillers 100. Geburtstag wurde am 9. und 11. November 1859 die Wallenstein-Trilogie nebst einem von Löwe gedichteten und gesprochenen Prolog aufgeführt. Von Goethe behauptete sich am festesten der erste Teil des „Faust". Von seinen übrigen Dramen wurde von Zeit zu Zeit eines neu eingeübt, und die kleine Oper „Jery und Bätely" erlebte mit der Musik des Stuttgarter Chorsängers August Scheufele am 29. Januar 1852 ihre Erstaufführung. Lessing war damals kein allzuhäufiger Gast auf der Stuttgarter Bühne. Von Heinrich von Kleist wurden anfangs nur „Das Kätchen von Heilbronn" und „Der zerbrochene Krug" gegeben; 1860 erinnerte man sich der Ehrenpflicht gegen den unglücklichen Dichter, studierte den „Prinzen Friedrich von Homburg" neu und ließ als Novitäten am 4. Dezember 1861 „Die Hermannsschlacht" und am 8. Oktober 1862 „Die Familie Schroffenstein" (in A. Dulks Bearbeitung) folgen. Karl Immermanns „Andreas Hofer" ging am 29. Dezember 1854 in Szene. Von Friedrich Hebbel wurden nur zwei Neuheiten herausgebracht: am 14. November 1852 „Agnes Bernauer" und am 18. April 1855 „Judith" (mit der Damböck), welche Tragödie mangels einer Heroine vorläufig nur einmal dargestellt werden konnte. Otto Ludwigs „Erbförster" erblickte mit Grunert in der Titelrolle am 2. Oktober 1850 das Rampenlicht. Von Grillparzer wurde am 5. November 1847 „Der Traum ein Leben", von Halm am 12. April 1855

„Der Fechter von Ravenna“ dem Repertoire einverleibt. Ein anderer Österreicher, Joseph Weilen, lieferte 1860 die romantische Jambentragödie „Tristan“ und 1865 das Drama „Edda“. Oskar von Redwitz hatte mit seiner „Philippine Welser“ (1859) mehr Glück als mit seinen beiden anderen historischen Stücken „Der Zunftmeister von Nürnberg“ (1860) und „Der Doge von Venedig“ (1862). Einen über den Durchschnitt hinausgehenden Erfolg trug 1848 Michael Beer mit seinem Trauerspiel „Struensee“ davon, das sein Bruder Meyerbeer mit Musik versehen hat. Franz Kugler spendete 1850 das Trauerspiel „Jacobäa“. Der treffliche Erzähler Melchior Meyr vermochte sich als Dramatiker mit seinem „Karl dem Kühnen“ (1858) nicht durchzusetzen. Paul Heyse fand mit seinen ersten historisch-volkstümlichen Schauspielen, deren Frische er als Bühnendichter nie wieder erreicht hat, Einlaß ins Hoftheater: 1860 „Elisabeth Charlotte“, 1862 „Ludwig der Baier“, 1864 „Hans Lange“. A. E. Brachvogels genial hingeworfener „Narziß“ (mit Grunert) kam ebenso wie seine „Prinzessin Montpensier“ (mit der Wahlmann) 1866 nach Stuttgart. Rudolf Gottschall verdiente sich 1869 mit seiner „Katharina Howard“ die Sporen. Als Verfasser von historischen Stücken, die in diesem Zeitraum auf die Hofbühne gelangten, seien im Vorübergehen noch Freiherr August von Maltitz, Robert Giseke, Gotthold Logau, Bernhard Scholz, Freiherr Gustav von Meyern genannt. Auch eine Anzahl schwäbischer oder zu Württemberg in näheren Beziehungen stehender Dichter mühten sich, das Erbe Schillers zu mehren. Der Schauspieler gewordene Freiherr Paul von Wangenheim, ein Sohn des bekannten Staatsmanns, beschenkte die Bühne mit einem „Strafford“ (1847, neu einstudiert 1853). Adolf Seubert, ein württembergischer Offizier, griff mit zwei volkstümlichen Schauspielen, „Herzog Ulrich“ (1849, nach Hauffs „Lichtenstein“) und „Prinz Christoph von Württemberg“ (1850), in die heimatliche Geschichte. Ebenso der Galeriedirektor Heinrich Rustige 1856 mit seinem „Konrad Wiederhold“, dem er 1851 „Filippo Lippi“ und 1853 „Attila“ vorausgesandt hatte. Der rühmlich bekannte Lyriker Johann Georg Fischer brachte 1862 einen „Saul“ und 1864 einen „Friedrich II. von Hohenstaufen“ auf die Bretter des einheimischen Kunstinstituts, während Friedrich Notter den von Schiller zurückgelassenen Johanniter-Stoff in selbständiger Weise gestaltete (1867



Karikatur zu J. G. Fischers „Saul“.

aufgeführt). Der Theaterbeamte Friedrich Riedaisch lieferte in Gemeinschaft mit seinem Bruder Christian 1862 ein einaktiges dramatisches Gedicht „Der Tod des Tiberius“. Uhlands „Herzog Ernst“ wurde 1863 und 1869 neu einstudiert.

Gutzkow und Laube nahmen auch unter Baron Gall, der auf beide große Stücke hielt, eine bevorzugte Stelle im Stuttgarter Spielplan ein. Von Gutzkow konnte der Intendant gleich zu Anfang zwei zugkräftige Neuheiten bringen, die heute noch nicht ganz von der Bühne verschwunden sind: 1847 „Uriel Acosta“ (mit Löwe) und 1849 den „Königsleutnant“ (mit Grunert). Daran schloßen sich 1852 der Einakter „Fremdes Glück“, 1853 das verunglückte historische Trauerspiel „Antonio Perez“, 1856 das Schauspiel „Ella Rose oder Die Rechte des Herzens“, 1861 die erfolgreiche historische Komödie „Zopf und Schwert“. Von Gutzkows älteren Stücken, die teilweise neu in Szene gesetzt wurden, erfreute sich das bürgerliche Schauspiel „Werner oder Herz und Welt“ der größten Beliebtheit. Laube bereicherte — von Neueinstudierungen abgesehen — das Stuttgarter Repertoire 1846 mit dem Charakterlustspiel „Gottsched und Gellert“, 1857 mit seinem oft gespielten Trauerspiel „Graf Essex“, dessen Titelrolle zu Löwes besten Leistungen zählte, 1858 mit dem auf spanischer Grundlage ruhenden Lustspiel „Cato von Eisen“, 1860 mit dem Trauerspiel „Montrose, der schwarze Markgraf“, 1865 mit den „Karlsschülern“ und 1868 mit dem Schauspiel „Der Statthalter von Bengalen“. „Die Karlsschüler“, auf die ihres schwäbischen Milieus wegen das Stuttgarter Publikum besonders gespannt war, bot Laube sofort nach Vollendung der dortigen Intendanz an, aber König Wilhelm I. hegte dynastische Bedenken, und erst sein Nachfolger ließ das Stück auf der Hofbühne zu. Die Premiere am 10. Februar 1865 mußte infolge von Birnbaums jähem Tod abgebrochen werden, und erst am 26. Februar fand die erste vollständige Aufführung des Werkes statt, das einen im Mißverhältnis zu seinem poetischen wie historischen Gehalt stehenden Dauererfolg davontrug. Wentzel spielte den Schiller, Grunert und Frau Wentzel das Herzogspaar.

Auch Franz Dingelstedts Trauerspiel „Das Haus des Barneveldt“ (1851 und in Neubearbeitung 1853) wurde achtungsvoll aufgenommen. Rudolf Genée war mit dem Schauspiel „Ein seltsamer Richter“ im Repertoire vertreten. Mit S. H. Mosenthal trat eine vielversprechende junge Kraft im Bereich des Volksschauspiels auf den Plan. Die großen Hoffnungen, die sich an sein seit 1849 in Stuttgart gegebenes Erstlingswerk „Deborah“ knüpften, erfüllten sich freilich nicht ganz. Er steuerte zwischen 1851 und 1860 noch zum Spielplane bei: „Ein deutsches Dichterleben“, „Der Dorflehrer“, „Der Sonnenwendhof“, „Die deutschen Komödianten“, „Pietra“ und „Der Schulz von Altenbüren“. Von sonstigen Schauspielen ernsten Charakters hielt sich „Eine Frau“ von Willibald Waldherr (seit 1856) ziemlich lange; das gleichnamige dramatische Gemälde des Stuttgarter Tierarzneischulprofessors Fr. M. Duttenhofer hatte 1848 eine nicht unverdiente Zurückweisung erfahren.

Gustav Freytag, dessen Schauspiele „Die Valentine“ (1847) und „Graf Waldemar“ (1848) auch in Stuttgart ehrenvolle Aufnahme fanden, beschenkte die deutsche Schaubühne mit dem besten deutschen Lustspiele nach „Minna von Barnhelm“. Am 12. Januar 1857 gingen „Die Journalisten“ mit Wentzel in der führenden Rolle des Konrad Bolz zum ersten Male über die Bretter des Hoftheaters, und noch heute haben sie von ihrer Jugendfrische kaum etwas eingebüßt. Bauernfeld fuhr fort, die Bühne mit Lustspielneuheiten zu versorgen; dazu kam 1854 sein Schauspiel „Krisen“. Ebenso führten L. Feldmann, Deinhardstein, K. Ph. Berger, Karl von Holtei dem Repertoire noch immer Stücke der leichteren Gattung zu. Roderich Benedix trat mit seinen spießbürgerlich-nüchternen, aber wenigstens gesund-natürlichen humoristischen Gaben in dieser Periode stark in den Vordergrund. Nahezu 30 größere und kleinere Stücke standen von ihm auf dem Stuttgarter Spielplane. Neben „Dr. Wespe“ erwarben sich hauptsächlich „Der Vetter“, „Das Gefängnis“, „Ein Lustspiel“, „Der Störenfried“, „Die zärtlichen Verwandten“ Beliebtheit. Hackländer leistete sein Bestes mit seinem ersten Lustspiele „Der geheime Agent“, dem er „Magnetische Kuren“, „Zur Ruhe setzen“ und anderes folgen ließ. Auch sonst regten sich zahlreiche frische Kräfte auf dem Gebiete des Lustspiels: Baron Gustav zu Putlitz, der (seit 1848) von artigen Einaktern („Badekuren“, „Das Schwert des Damokles“) zu längeren Stücken (1867 „Spielt nicht mit dem Feuer“) aufstieg und auch historische Schauspiele, darunter das wirksame „Testament des großen Kurfürsten“ (1858), schrieb, Karl Görner („Englisch“, „Das Salz der Ehe“, „Tantchen Unverzagt“), Eduard Mautner („Das Preislustspiel“), Julius Rosen, Otto Girndt und viele andere. Wilhelm Jordan war mit seinem Lustspiel „Durchs Ohr“ (1865), dessen Verse die Schauspieler bei der Neueinstudierung unter Wehl ohne Souffleur sprachen, Otto Roquette mit den „Märtyrern des Glücks“ (1866) im Spielplane vertreten. Von württembergischen Dichtern gelangte Adolf von Breitschwert mit dem Schwank „Eisenbahn und Telegraph“ 1858 zu Wort. Mit Vorliebe und nicht ohne Glück wurde in diesen Zeiten der Einakter gepflegt. Dem Stuttgarter Hoftheater lieferten solche Kleinigkeiten Feodor Wehl, der nachmalige Intendant, Alexander Wilhelmi (z. B. „Einer muß heiraten“), Hieronymus Lorm, Wolfgang Müller von Königswinter, Graf Ulrich Baudissin, Siegmund Schlesinger, Rudolf Hahn und andere. Gustav von Moser debütierte gleichfalls mit ein paar Einaktern. Auch an heiteren Werken historischen Inhalts fehlte es nicht. Hermann Hersch spendete 1858 seine auch in Stuttgart überaus beifällig aufgenommene „Anna-Lise“, die Romanschreiberin Luise Mühlbach 1860 den „Vormittag in Sanssouci“ und H. A. Schaufert 1869 sein preisgekröntes Lustspiel „Schach dem König“. Von dem schwäbischen Dichter August Wintterlin ging „Die Bürgermeisterin von Schorndorf“, die eine bekannte tragikomische Episode aus der Zeit der Franzoseneinfälle launig behandelt, 1868 in Szene.

Die Hauptvertreterin des Rührstücks war die Birch-Pfeiffer, deren Bühnenherrschaft während der Ära Gall den Höhepunkt erreichte. Bis zum heutigen Tage hat sich auf der Hofbühne „Dorf und Stadt", ihre geschickte Dramatisierung des Auerbachschen Romans, behauptet. Am 18. Juni 1848 fand die Erstaufführung mit Löwe als Maler Reinhard und Luise Siber als Lorle statt. Dicht an diesen Riesenerfolg reichte 1854 der ihrer dem Englischen entlehnten „Waise aus Lowood" heran; die beiden Hauptrollen konnten mit der Wilhelmi und Löwe besonders glücklich besetzt werden. Noch eine dritte Neuheit der Birch-Pfeiffer, die zum ersten Male 1857 mit Rosa Steinau in der Titelrolle aufgeführte „Grille", gefiel außerordentlich. Von ihren übrigen Stücken fanden der nach Viktor Hugos Roman bearbeitete „Glöckner von Notredame", „Rose und Röschen", „Ein Ring" und „Ein Kind des Glücks" mehr als vorübergehenden Beifall.

Schon die durch den verhältnismäßig kleinen Zuschauerkreis bedingte Abwechslung machte häufiges Zurückgreifen auf alte Stücke notwendig; überdies wollte die ältere Generation auf die Lieblinge ihrer Jugend nicht verzichten, und die jüngere war begierig, was den Vätern Vergnügen bereitet hatte, kennen zu lernen. Schauspiele von Iffland, Schröder, Jünger, Beck, Holbein, Müllner, P. A. Wolff, der Weißenthurn und anderen wurden aus dem Archiv hervorgesucht, manche durch Neubearbeitungen, für die z. B. Louis Schneider sorgte, dem modernen Geschmack angepaßt. Kotzebue, der ohnehin der Gegenwart noch ziemlich nahe stand, erhielt man durch zahlreiche Neueinstudierungen lebendig, ebenso Raupach, von dem 1857 sogar noch eine Neuheit, „Die Schule des Lebens", aufgetischt wurde. Die gleichfalls nicht weit zurückliegenden Lustspiele von Töpfer, Blum, Albini, der Herzogin Amalie von Sachsen usw. bildeten eine Ergänzung des Repertoires. Auf die Anfänge des deutschen Dramas wurde am 26. Februar 1854 bei einer interessanten Sondervorstellung zugunsten des Pensionsvereins zurückgegangen. Hans Sachs' Fastnachtsschwank „Die hohlen Krapfen", Andreas Gryphius' „Horribilicribrifax", Konrad Pfeffels Schäferspiel „Der Schatz" und „Megära, die fürchterliche Hexe", ein Erzeugnis des ältesten Wiener Possendichters Philipp Hafner, veranschaulichten die Entwicklung der deutschen Komödie vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

Die Zauberpossen Raimunds und die Erzeugnisse der derberen Nestroyschen Laune blieben auch der jüngeren Generation nicht vorenthalten. Den Spuren jener folgte Friedrich Kaiser, ein Schwabe aus Biberach, der im Bühnenleben der Donaukaiserstadt eine Rolle gespielt hat; von ihm gingen seit 1846 verschiedene Possen, darunter „Doktor und Friseur", Stadt und Land", über die Stuttgarter Bretter. Der Wiener Gesangsposse erwuchs in der Berliner eine Nebenbuhlerin. Von David Kalisch wurde insbesondere „Namenlos" (in Gemeinschaft mit Emil Pohl verfaßt) seit 1866 viel gegeben. Hermann Salingré und Eduard Jacobson debütierten mit ein paar Kleinigkeiten.

Gustav Räder hatte sich schon 1849 mit dem „Weltumsegler wider Willen" vorgestellt. Erneute Gastspiele des Frankfurter Komikers Hassel in den Jahren 1850 und 1861 sorgten dafür, daß die Hampelmanniaden nicht zur Ruhe kamen. Die Pflege des französischen Vaudevilles vermittelte noch immer Angely, der 1847 eine beliebte Neuheit, „Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten", brachte, und dessen ältere Stücke fleißig wiederholt wurden. Auch Stegmayers bejahrter „Rochus Pumpernickel" und Pillwitz' kleiner Tambour Rataplan erschienen noch hin und wieder. Der einheimische Komiker Gerstel lieferte 1860 das Quodlibet „Der schwarze Husar". 1855 hielt Alexander Baumanns mit Nationalgesängen ausgestattete Alpenszene „Das Versprechen hinterm Herd" ihren Einzug auf die Stuttgarter Bühne und errang einen der nachhaltigsten Erfolge auf diesem Grenzgebiete zwischen Drama und Oper.

Den Grundpfeiler des ausländischen Repertoires der Stuttgarter Bühne bildete nach wie vor Shakespeare. Sein 300. Geburtstag wurde am 22. April 1864 durch eine Aufführung des „Hamlet" gefeiert, dem ein von J. G. Fischer gedichteter und von Wentzel gesprochener Prolog voranging. Im ganzen nahm der große Brite unter Gall die ihm gebührende Stellung im Spielplane ein; dafür sorgte schon Grunert, zu dessen Glanzleistungen Macbeth, König Lear, Richard III., Jago, Shylock usw. gehörten. Neben den bereits früher aufgeführten Werken Shakespeares, von denen durchschnittlich eines im Jahr neu eingeübt wurde, waren noch verschiedene dem Stuttgarter Publikum zum ersten Male darzubieten. Am 5. April 1847 erschien der „Sommernachtstraum" in Schlegels Bearbeitung und mit Mendelssohns Musik als Neuheit. Am 14. Januar 1850 folgte „König Heinrich IV.", unter Zusammenziehung beider Teile zu einer Vorstellung, am 22. März desselben Jahres „König Johann". Die Erstaufführung von „Viel Lärm um nichts" in Holteis Bearbeitung (mit Löwe und der Wilhelmi als Benedikt und Beatrice) fand am 10. April 1853, die von „Wie es euch gefällt" in Eduard Devrients Bühneneinrichtung am 28. September 1866 statt. Bei den Neueinstudierungen wurden vielfach die veralteten Verdeutschungen und Bearbeitungen durch neuere ersetzt; so trat 1855 an Stelle der Holbeinschen „Widerspenstigen" die Deinhardsteinsche, 1867 wurde „Was ihr wollt" in Eduard Devrients, 1868 „Julius Cäsar" in Laubes szenischer Einrichtung gegeben. 1855 suchte man Sheridans „Lästerschule" wieder hervor. Auch die nordgermanische Literatur begann in den Gesichtskreis zu rücken: 1849 drang zunächst des Dänen Henrik Hertz lyrisches Drama „König Renés Tochter" nach Stuttgart.

Das spanische Drama war durch die Moreto-Westsche „Donna Diana", den bekannten lustigen Einakter „Rezept gegen Schwiegermütter" und einige Werke Calderons vertreten. Des letzteren Tragödie „Der standhafte Prinz" gelangte in A. Lewalds Bühnenbearbeitung 1852, „Der wundertätige Magus" nach den Übersetzungen von J. D. Gries und K. Grunert 1866 zur Erstaufführung; außerdem wurde „Das Leben ein Traum" in Wests Verdeutschung von

Zeit zu Zeit wiederholt. 1861 ging das Lustspiel „Die Neugierigen" des Italieners Goldoni in einer Neubearbeitung des Stuttgarter Regisseurs Kettel in Szene.

Die Bühnenkunst der Franzosen erfuhr in diesem Zeitraum noch einmal eifrige Pflege, ehe sie durch Galls Nachfolger eingeschränkt wurde. Sowohl der Intendant selbst als seine beiden Regisseure Grunert und Kettel verstärkten den stattlichen Chor der deutschen Übersetzer und Bearbeiter von Pariser Erzeugnissen. Molières „Tartuffe" ging 1863 in Grunerts neuer Übertragung und geschickter Bühneneinrichtung über die Bretter, während „Der Geizige" 1860 in Dingelstedts Bearbeitung vorgeführt worden war. Baron Gall verdeutschte für seine Anstalt die „Bösen Jungen", die besonders gut gefielen, Mario Uchards gleichfalls oft gegebenes Schauspiel „Fiammina", die artigen Kleinigkeiten „Zu schön" und „Der selige Lionel". Letzterer rührte zur Hälfte von Scribe her, der außer mehreren kleineren noch zwei größere Neuheiten dem Spielplane zuführte: 1852 den bis heute beliebten, von Laube ausgezeichnet übersetzten „Damenkrieg" und 1855 „Die Märchen der Königin von Navarra"; auch manches seiner älteren Stücke, namentlich „Das Glas Wasser", behauptete sich in der Gunst der Zuschauer. Souvestres „Fabrikant" wurde wieder aufgenommen, vom älteren Dumas namentlich „Die Fräulein von St. Cyr". Von Bayard gefielen das Lustspiel „Der Vicomte von Létorière" und die übermütige Posse „Der Vater der Debutantin", von Dennery und Mallian das Volksdrama „Marianne, ein Weib aus dem Volke" in Dräxler-Manfreds Verdeutschung, von Dumanoir und Keranion das Rührstück „Die eine weint, die andre lacht". 1856 erschien François Ponsards wirkungsvolle soziale Satire „Geld und Ehre", 1859 „Lady Tartuffe" der Madame Emile de Girardin. In demselben Jahre stellte sich Octave Feuillet mit dem von Bauernfeld übertragenen Einakter „Im Alter" vor, 1861 Victorien Sardou mit seinem liebenswürdigen Intrigenlustspiel „Der letzte Brief", 1862 der Schwankdichter Labiche mit „Sand in die Augen", 1865 Emile Augier mit der „Öffentlichen Meinung" („Les Effrontés") in Emil Neumanns deutscher Bearbeitung. Das Jahr 1869 brachte noch einige erfolgreiche französische Neuheiten, darunter Banvilles „Gringoire" und Henri Meilhacs von Alexander Berger übersetzten „Gesandtschaftsattaché". Außerdem wurde eine große Anzahl einaktiger Lustspiele französischen Ursprungs gerne gesehen, die sich bis heute wenn nicht auf öffentlichen so doch auf Liebhaberbühnen erhalten haben: „Wenn Frauen weinen", „Feuer in der Mädchenschule", „Am Klavier", „Ein weißer Othello", „Eine Partie Picquet", „Eine Tasse Thee" usw.

In den beiden ersten Jahren der Gallschen Theaterleitung blühte noch das Ballett unter Johann Fenzls Leitung. Aber das Revolutionsjahr 1848 bereitete dieser Herrlichkeit ein Ende. Fenzl wurde mit seinen Kindern entlassen, das Ballett zunächst ganz aufgelöst, doch schon im September 1849 ein kleines und billiges Korps von 16 Personen neu gebildet, das hauptsächlich die Tanzeinlagen

in den großen Opern auszuführen hatte. Der bisherige Solotänzer Scheerer wurde Tanzmeister, während Fräulein Roscher alleinige Solotänzerin blieb. Indessen sorgten häufige Gastspiele von ganzen Truppen oder einzelnen Künstlern für Abwechslung, und bald fing man auch wieder an, kleinere Pantomimen einzustudieren. Im Januar und Februar 1851 kam die gefeierte Lucile Grahn mit dem Kgl. Sardinischen Solotänzer Giovanni Ambrogio, und im Oktober desselben Jahres traten die beiden von neuem sechsmal auf. Das erste Mal wurde als Neuheit das seitdem vielgegebene Ballett „Gisella oder Die Wilis“ mit Adams reizender Musik aufgeführt. Sonst gefielen in diesen Jahren besonders gut J. Perrots Erzeugnisse: „Des Malers Traumbild“, „Esmeralda“, „Undine, die Wassernixe“ (mit Musik von Lindpaintner), „Das Stelldichein“ usw. Um die Jahreswende 1852/53 ließ sich die berückende Spanierin Pepita Oliva in ihren Nationaltänzen bewundern, und im Herbst 1855 gastierte eine Madrider Gesellschaft unter Direktion des Don Antonio Ruiz, deren Stern Sennora Concepcion Ruiz war. Im Dezember 1854 war die Tänzerfamilie Opfermann vom Kasseler Hoftheater neu gewonnen worden: der ältere Opfermann als Ballettmeister, der jüngere als Solotänzer und Fräulein Rosa als Solotänzerin. Sie blieben bis September 1857. Dann trat August Horschelt, der Sohn Friedrichs, an die Spitze des Balletts. Gleichzeitig engagierte man als Solotänzerin neben Fräulein Roscher Fräulein Thürnagel; sie wurde Jahrs darauf durch Fräulein Durosier ersetzt und diese wieder 1860 durch die pikante Fräulein Vogel, die 1863 nach Brüssel ging, aber schon mit dem Beginn der Saison 1864/65 nach Stuttgart zurückkehrte. Das Repertoire war unter Horschelts Leitung wieder recht abwechslungsreich geworden: neben Balletten von den beiden Horschelt wurden namentlich solche von Taglioni, Perrot und St. Léon gegeben. Von des letzteren choreographischen Werken hielten sich die beliebten „Bienen“ lange auf dem Spielplane. St. Léon kam im November 1855 selbst von Paris zu sechs Vorstellungen und brachte die dortige Prima ballerina Luise Fleury mit. 1861 traf Viktorine Legrain von der Pariser Großen Oper zum Gastspiel ein. Ausgezeichnetes leistete, soweit es die knappen Mittel erlaubten, der erfindungsreiche Ambrogio, der 1865 Horschelts Platz als Ballettmeister in Stuttgart einnahm. Fräulein Roscher hatte den Schauspieler Wallbach geheiratet und seit 1864 auf die Ausübung ihrer Kunst verzichtet. Dafür wurden die Schwestern Anna und Friederike Berstl angestellt, zwei hübsche Wiener Blondinen, schlank und geschmeidig, deren Ähnlichkeit in dem von ihnen reizend ausgeführten Spiegeltanze verblüffte. Anfang 1866 kam Fräulein Pourchet hinzu, die Ambrogio heiratete, während bald darauf Fräulein Vogel Gräfin Beroldingen wurde und sich von der Bühne zurückzog. Seit 1867 war neben Ambrogio selbst und Scheerer ein dritter Solotänzer vorhanden: zuerst Stettmeyer, dann Haßreiter. Im Herbst desselben Jahres wurde von neuem eine Ballettschule eingerichtet. Die Zahl der Korpstänzerinnen stieg allmählich wieder auf 24. Mit diesem Personal ließen sich auch große

Ballette bewerkstelligen. Neben bewährte ältere Stücke traten gern gesehene neue von Ambrogio, darunter die heiteren „Robert und Bertram“ und „Saltarello, der hüpfende Freier“ sowie die mythologischen „Vier Jahreszeiten“.

Kaum jemals haben die Theaterangelegenheiten das Stuttgarter Publikum in demselben Maße beschäftigt wie unter der Ära Gall. Zunächst überwogen die Gefühle des Stolzes über den weitreichenden Ruhm der heimatlichen Bühne, über den Besitz von Sternen wie Pischek, Sontheim, Marlow. Allmählich nahm das Interesse am Theaterklatsch überhand, das allzu reichliche Nahrung fand, und zuletzt überwog der Unmut über den drohenden Verfall, der sich überall ankündigte. Das Mißvergnügen ging so weit, daß sogar die Gründung einer Konkurrenzbühne in ernstliche Erwägung gezogen wurde. Trotzdem hob sich der Besuch; sonst hätte sich ja eine Vermehrung der wöchentlichen Vorstellungen gar nicht durchführen lassen. Das Aufkommen der Eisenbahnen erwies sich als förderlich. Denn nun stellten auch die Nachbarorte einen nicht unbeträchtlichen Teil des ständigen Zuschauerkreises, der durch den Zuzug der Provinzler ein einigermaßen verändertes Antlitz bekam. Dennoch gestattete das große Haus eine verschwenderische Verteilung von Freikarten. Die Klagen über diesen Mißbrauch häuften sich. Denn eine aufdringliche Claque machte sich breit, und sie konnte die Meinung des eigentlichen Publikums um so mehr fälschen, als dieses mit Kundgebungen des Beifalls oder Mißfallens sehr zurückhaltend war. Der Unfug wurde vollends peinlich empfunden, seitdem nach Wilhelms I. Tod die engagierten Mitglieder wieder — anfangs nur nach den Aktschlüssen, dann sogar bei offener Szene — dem Hervorruf Folge leisten durften.



Feodor Löwe im Kampf mit dem Drachen Kritik (Karikatur).

Mehr und mehr geriet das Urteil der Theaterbesucher in Abhängigkeit von der öffentlichen Theaterkritik. Je häufiger und eingehender die Zeitungen bemerkenswerte Aufführungen besprachen, desto sicherer nahm das Publikum die bequeme Gewohnheit an, sich erst nach der Lektüre solcher Referate und auf Grund derselben eine Ansicht zu bilden. Die Führung übernahm jetzt die Tagespresse. Das „Morgenblatt für gebildete Leser“ ließ manchmal Jahre vergehen, ohne vom einheimischen Theater Notiz zu nehmen, und auch die Berichte anderer Zeitschriften hatten weniger für die Stuttgarter Bedeutung als für Auswärtige, die der Lokalpresse nicht habhaft werden konnten.

Zu Weihnachten 1843 hatte Stuttgart sein erstes Tageblatt größeren Stils erhalten, das im Gegensatz zu seinen kurzlebigen Vorgängern von Jahr zu Jahr sich mehr ausbreitete. Von Anfang an beschäftigte sich das „Neue Tagblatt" lebhaft mit dem Hoftheater, zunächst mehr in der Form kleinerer Notizen, an deren Stelle dann ausführlichere Besprechungen traten. Der erste Redakteur der Zeitung, Gustav Friedrich Correck, schrieb anfangs mit Vorliebe selbst über diesen Gegenstand. Ihn löste bald der Frankfurter Daniel Jay ab, Johanna Wittmanns Gatte, der in Stuttgart eine Musikalienhandlung begründete und sich mit Leib und Seele dem Theaterteufel verschrieb. Mehr noch als für das Schauspiel interessierte er sich für die Oper. Bis gegen das Ende der fünfziger Jahre erregten seine witzigen, aber allzu persönlich zugespitzten und nichts weniger als unparteiischen Rezensionen die Lachlust der Unbeteiligten wie die Furcht der Betroffenen. Schauspielreferate für das Neue Tagblatt verfaßten unter anderen kurze Zeit (1849/50) Edmund Zoller und eine Reihe von Jahren Reallehrer Theodor Beyttenmiller, der von seinem Berufe eine würdigere Vorstellung als Jay hatte. Seit 1866 zog die gesamte Theaterkritik im Neuen Tagblatt Adolf Müller, der den Schriftstellernamen Palm führte, an sich: der spätere Chefredakteur der Zeitung und der Sohn ihres Begründers; er sollte sich später durch seine Gegnerschaft gegen die Ära Gunzert-Wehl nicht unbedeutenden Einfluß erwerben.

Nunmehr blieb auch der Schwäbische Merkur mit regelmäßiger Theaterberichterstattung nicht länger im Rückstand. Ihren vornehmen Traditionen getreu, hielt diese Zeitung stets auf einen streng sachlichen Ton der Kritik. Über die Oper schrieb von 1851 bis 1860 Professor Ludwig Gantter. Gleichzeitig beurteilten die Leistungen des Schauspiels zwei schwäbische Dichter, deren Namen guten Klang haben: von 1852 bis 1858 J. G. Fischer und von 1858 bis 1860 Friedrich Notter. 1860 übernahm die gesamte Berichterstattung Professor Dr. Ferdinand Scholl und behielt sie 35 Jahre lang unmittelbar bis an seinen Tod bei. Die gerecht abgewogenen Urteile dieses gebildeten, besonnenen und wohlwollenden Mannes wiesen leider von Jahr zu Jahr einen bedenklicheren Mangel an Temperament und Entschiedenheit auf und litten darunter, daß er seine Blicke zu sehr nach rückwärts gerichtet hielt.

Die übrigen Stuttgarter Blätter gewannen nur zeitweise Bedeutung für die Theaterkritik, je nachdem ihnen gerade über den Durchschnitt hervorragende Federn zur Verfügung standen. So ergriff D. Fr. Strauß im „Beobachter" vom 18. Oktober 1848 das Wort, um die Versündigungen der Theaterzensur an dem in Stuttgart herkömmlichen Bühnentext des Goetheschen „Faust" zu beleuchten, worauf der Dramaturg Dingelstedt in seiner „Laterne" vom Standpunkt der Intendanz aus antwortete. Seit 1865 führte die „Schwäbische Volkszeitung", nachdem Verlag und Redaktion an Adolf Kröner übergegangen waren, eine ausführliche Wochenschau über die Leistungen der Bühne ein. Wie sie dabei in scharfen Angriffen auf die Theaterleitung der übrigen Presse den Rang abgelaufen hat, ist bereits geschildert worden.

Sechstes Kapitel.

Das Hoftheater König Karls unter der Leitung von Gunzert-Wehl und Werther (1869–1891).

Nach Baron Galls Verabschiedung wurde die provisorische Leitung des Hoftheaters in die Hände des Direktors, nachmaligen Präsidenten der Kgl. Hofdomänenkammer von Gunzert gelegt, eines hervorragenden Juristen, der sich als umsichtiger finanzieller Berater des Königs außerordentliche Verdienste erworben und darum lange Zeit großen Einfluß gehabt hat. Es handelte sich zunächst um die gründliche Beseitigung der bisherigen Mißwirtschaft beim Theater, und dazu war Gunzert ganz der rechte Mann. Mit rücksichtsloser Tatkraft, zugleich aber auch mit strenger Unparteilichkeit entwirrte er die verhängnisvollen Knoten, stellte die gelockerte Disziplin her, bereitete allen Nebeneinflüssen ein Ende und brachte das Theaterbudget ins Gleichgewicht. Nachdem diese Aufgabe erfüllt war, erwartete man allgemein, daß sich Gunzert von einem Amte zurückziehen werde, das weder seinen Kenntnissen noch seinen Neigungen entsprach. Wenn sich trotzdem der als vorübergehend gedachte Zustand verlängerte und der Intendantenposten vorläufig unbesetzt blieb, so war dabei offenbar die Erwägung maßgebend, daß Gunzert seinem Hauptamte besser gerecht werden könne, wenn er auch das Theater, das den größten Posten im Ausgabeetat der Zivilliste ausmachte, unter seiner unmittelbaren Obhut behalte. Aber den künstlerischen Ansprüchen konnte Herr von Gunzert schon darum nicht genügen, weil ihm die nötige Vorbildung für diese Aufgabe fehlte, und auch von den Kräften, die er vorfand, eignete sich keine zu einer führenden Stellung, wenn man gleich da und dort den Namen Löwes mit der künftigen Leitung der Anstalt in Ver-



Hoftheaterintendant Feodor Wehl.

bindung brachte. Die Vorstellungen, die unter Gunzerts Verantwortlichkeit stattfanden, ließen bald genug die Notwendigkeit künstlerischen Beirats deutlich erkennen. An auswärtigen Bewerbern von Ruf war kein Mangel. Von bewährten Bühnenpraktikern kamen Eduard Devrient, der Lenker des Karlsruher Hoftheaters, und Oberregisseur Heinrich Marr vom Hamburger Thaliatheater in Frage. Aber beide waren zu alt, und sie wie andere hätten wohl auch eine größere Machtvollkommenheit beansprucht, als Gunzert einzuräumen gesonnen war. So fiel seine Wahl schließlich auf den Schlesier Dr. Feodor Wehl (1821—1890), der damals als Schriftsteller auf der Uhlenhorst bei Hamburg lebte. Wehl stand als dramatischer Dichter, Dramaturg und Theaterkritiker seit vielen Jahren in enger Fühlung mit der Bühnenwelt und hatte sich namentlich als Begründer und Herausgeber der „Deutschen Schaubühne" eines von ihm zum „geistigen Regulator der deutschen Bühne" bestimmten Zentralorgans für alle Zweige der dramatischen Kunst, Einfluß und Ansehen erworben. Den Stuttgartern war er durch ein paar kleine Lustspiele und Bühnenbearbeitungen bereits bekannt geworden. Gunzert griff die Beziehungen, die Baron Gall mit Wehl unterhalten hatte, auf, holte wegen des Engagements von Hamburger Schauspielern seinen Rat ein und besuchte ihn eines Tages selbst auf der Uhlenhorst. Bald darauf erhielt Wehl das Anerbieten, die künstlerische Leitung des Stuttgarter Hoftheaters zu übernehmen. Er reiste Ende November 1869 zur mündlichen Besprechung nach Stuttgart und unterzeichnete am 4. Dezember einen 2½ jährigen Dienstvertrag, den am 6. der König bestätigte, unter gleichzeitiger Verleihung des Titels eines Geheimen Hofrats an Wehl. Mitte Januar 1870 traf dieser auf seinem Posten ein.

Scharfblickend hatte sich Gunzert einen Helfer ausgesucht, von dem er keine Störung seiner Kreise befürchten mußte. Es traten ja wohl Versuchungen an Wehl heran, sich von seinem Vorgesetzten frei zu machen; dies hätte aber höchstens durch Umtriebe geschehen können, zu denen sich sein gerader Charakter nicht hergab. Er zog vor, sich dem Mächtigeren völlig unterzuordnen und zu versuchen, in ehrlichem Zusammenwirken mit ihm seine künstlerischen Ziele zu erreichen. Daran änderte sich auch nichts, seitdem Wehl zur Intendantenwürde emporgestiegen war.

Gunzert verzichtete nämlich nach wenigen Jahren doch auf die formelle Führung der Theaterintendanz, die er im Frühling 1873 auf ein Probejahr dem ihm befreundeten Kreisgerichtsrat Gustav Häcker übertragen ließ. Gleichzeitig wurde — durch Kgl. Dekret vom 15. Mai 1873 — die Intendanz, die bisher nur in administrativer Beziehung unter der Oberaufsicht der Hofdomänenkammer gestanden hatte, dieser künftig mit ihrem ganzen Geschäftskreise untergeordnet. Doch blieb wenigstens das gesamte Theaterpersonal dem provisorischen Intendanten unmittelbar untergeben, der auch über dieses die Disziplin selbständig zu üben hatte. Ferner sollte er die artistische Leitung mit Wehls Hilfe im vollen Umfange führen und darüber dem König wöchentlich einmal mündlichen

Rapport erstatten. Häcker war ein musikverständiger Kunstliebhaber, besaß aber so wenig wie Gunzert fachmännische Kenntnisse und sah sich auf Wehl angewiesen, mit dem sich der liebenswürdige Mann, wie mit dem ganzen Personal, aufs beste zu stellen wußte.

Damals war das Hoftheater von einer schweren Krisis bedroht. Man sprach davon, daß es dem Staate oder der Stadt ausgeliefert oder gar wieder der Privatspekulation überlassen werden solle. Wirklich hatte im Dezember 1873 das Ministerium die Theaterverhältnisse zum Gegenstand einer an die Kammer der Abgeordneten gerichteten Note gemacht. Es hieß darin, mehr und mehr sei die Tatsache, daß das Theater ein Hofinstitut sei, beim Publikum außer acht gekommen. Man betrachte es als eine öffentliche Anstalt im vollen Sinne des Worts, und daraus folgen Anforderungen, welche nicht durchgängig befriedigt werden können. Die Nichtbefriedigung solcher Ansprüche aber rufe zur Öffentlichkeit gelangende Urteile hervor, die mit den Rücksichten auf das Wesen eines Hofinstituts und auf die unmittelbaren Beziehungen des Staatsoberhaupts zu der Leitung des Hoftheaters nicht wohl vereinbar seien. Ferner wurde darauf hingewiesen, daß durch die Einführung der deutschen Gewerbeordnung die Gefahr einer Konkurrenz und Verminderung der Einnahmen des Hoftheaters nahegerückt sei. Deshalb sei eine Änderung des Verhältnisses der Zivilliste zum Theater nötig. „Einer Fortdauer des jetzigen Zustandes“, hieß es zuletzt, „wäre äußersten Falles die Schließung des Hoftheaters vorzuziehen.“ Die Abgeordnetenkammer setzte eine Elferkommission zu vorbereitenden Verhandlungen mit den Kgl. Kommissären nieder. Dabei stellte sich sofort die Abgeneigtheit der Volksvertreter heraus, ein zu verpachtendes Staatstheater zu schaffen, und ebenso wenig behagte ihnen die von den Kgl. Kommissären angeregte Form eines direkten jährlichen Staatszuschusses von 150000 Mark zu Theaterzwecken. Dagegen einigte man sich auf eine Erhöhung der seit 1820 unverändert gebliebenen Zivilliste, deren in Geld bestehender Teil nunmehr (die entscheidende Kammerverhandlung fand am 31. Januar 1874 statt) auf 1600000 Mark festgesetzt wurde. Eine Pflicht der Zivilliste, das Hoftheater zu unterhalten, wurde dabei vom Justizminister nicht anerkannt.

Damit war die Krisis beendigt und blieb der Kunstanstalt der Charakter eines Hoftheaters gewahrt. Häcker jedoch, der unter den Rosen seiner Stellung der Dornen zu viele gefunden hatte, trat nach Ablauf des Probejahrs in den Justizdienst zurück, und am 22. Juni 1874 wurde Wehl zum Intendanten befördert. Durch ein Dekret vom gleichen Tage sah sich jedoch die Intendanz ihrer letzten Selbständigkeit entkleidet. Der mündliche Vortrag beim König hörte auf, und alle Anträge mußten fortan schriftlich dem Hofkammerpräsidium zugehen, das darüber teilweise selbständig entscheiden konnte, teilweise die Allerhöchste Entschließung einzuholen hatte. Wehl hatte nicht einmal innerhalb des von ihm zu entwerfenden, durch die Hofkammer zu prüfenden und von ihr dem König zur Genehmigung vorzulegenden Jahresetats finanzielles Verfügungsrecht, durfte ohne

Zustimmung seiner vorgesetzten Behörde nichts anschaffen, keinen Heller verausgaben. Die Folge davon war, daß er sich auch in der künstlerischen Leitung allenthalben gehemmt sah. Da alle Dienstkündigungen, Entlassungen, Pensionierungen, Neuanstellungen und Kontraktsverlängerungen in letzter Linie vom Hofkammerpräsidenten abhingen, so konnte Wehl den Kunstkörper durchaus nicht nach eigener Einsicht gestalten. Selbst über die Auswahl der Stücke war er nur soweit Herr, als sie nichts kosteten, und es bereitete ihm namentlich Schwierigkeiten, den Erwerb von zugkräftigen modernen Opern durchzusetzen. Schließlich blieb nichts als die Rollenbesetzung und Einstudierung des Intendanten unbestrittenes Recht.

Die Verkoppelung zweier ihrer Natur nach von völlig verschiedenartigen Gesichtspunkten und Interessen beherrschten Organisationen, wie der Hofdomänenkammer und des Hoftheaters, mußte für die schwächere und von der stärkeren ins Schlepptau genommene, also für das Theater, verhängnisvoll werden. Daß durch die Ausgaben für dieses die Zivilliste möglichst wenig belastet werde, blieb Herrn von Gunzerts vornehmste Sorge. Er glaubte dieses Ziel am sichersten durch ein ängstliches Sparsamkeitssystem im großen wie im kleinen zu erreichen. Zunächst gelang es ihm allerdings, auf solche Weise die Theaterfinanzen günstiger zu gestalten. Damals war ein Jahreszuschuß von etwa einer Drittel-Million Mark vorgesehen, womit die Stuttgarter Anstalt zu den vier am höchsten dotierten reichsdeutschen Hoftheatern gehörte. Anfangs brachte Gunzert den Beitrag der Zivilliste weit unter die vorgesehene Summe herab, so daß er nicht viel mehr als 200000 Mark betrug (1874/75 127001 Gulden 6 Kreuzer). Später steigerte er sich jedoch von Jahr zu Jahr beträchtlich; von rund 251000 Mark in der Saison 1875/76 war man in der letzten der Gunzert-Wehlschen Ära (1883/84) bereits auf 388000 Mark (je mit Pensionen) angelangt. Der Hofdomänenkammer schien es der sicherere Weg, sich mehr auf Einschränkung der Ausgaben als auf Erhöhung der Einnahmen zu verlassen. Den Eintritt in einem dem wachsenden Wohlstand und dem Beispiel der übrigen großen Theater entsprechenden Maß zu verteuern, widersprach schon Herrn von Gunzerts ganzer Denkart. Er wollte insbesondere die kleinen Leute nicht verscheuchen und ließ deshalb die beiden oberen Ränge von allen Steigerungen unberührt.

Im Oktober 1869 wurden sogenannte Sonntagspreise (ein Sperrsitz im Parterre: 1 Gulden 45 Kreuzer, ein Logenplatz auf der ersten Galerie: 2 Gulden 20 Kreuzer usw.) eingeführt, die eben nur an Sonn- und Feiertagen in Kraft traten. Mit Beginn der Spielzeit 1874/75 unterschied man zwischen kleinen und Mittelpreisen; die ersteren entsprachen im wesentlichen den unter der Intendanz Gall für alle Fälle gültigen Preisen, die letzteren mit kleinen Modifikationen den 1869 eingeführten Sonntagspreisen. 1875 wurde dann die Skala aus Gulden und Kreuzern in Mark und Pfennige umgerechnet, wobei man eher nach unten als nach oben abrundete. Ein Sperrsitz im Parterre kostete nunmehr 2 Mark 10 Pfennig (bzw. 3 Mark) und die übrigen Preise bewegten sich zwischen

3 Mark 40 (bzw. 4 Mark 80) und 40 Pf. Auf der dritten und vierten Galerie kosteten alle Plätze bei kleinen und Mittelpreisen gleich viel. Jene galten für Schauspiele und kleinere Opern, diese kamen an den Sonn- und Feiertagen, Werktags bei größeren Opern, Erstaufführungen, Gastspielen usw. zur Anwendung. Außerdem führte man noch große Preise ein (zwischen 6 Mark und 60 Pfennig, ein Sperrsitz in Parterre: 4 Mark), die nur äußerst selten — bei Gastspielen von Berühmtheiten allerersten Rangs — wirksam wurden. Dabei blieb es bis zum Sommer 1883, nur daß allmählich die Mittelpreise bei allen Werktagsopern zur Regel wurden. In der Saison 1883/84 wurden nach dem Umbau des Theaters und der Einführung des elektrischen Lichts die Preise einer Revision unterzogen: sie stiegen fortan von 4 (bzw. 5) Mark bis zu 40 (bzw. 50) Pfennig herab; für einen Sperrsitz im Parterre zahlte man bei kleinen Preisen 2 Mark 40 Pfennig, bei Mittelpreisen 3 Mark.

Immerhin kamen diese verschiedenen vorsichtigen Regulierungen der Kasse zugut, die überdies von der Vermehrung der Vorstellungen Gewinn zog. Wehl setzte nämlich durch, daß seit 16. August 1874 (die zweimonatigen Sommerferien währten damals von Mitte Juni bis Mitte August, seit 1889 wieder von Anfang Juli bis Anfang September) im Einklang mit der Größe der Stadt auch Sonnabends gespielt wurde, mit welcher Mehrbelastung sich das Künstlerpersonal freilich nur langsam befreundete. In der Regel wurden nunmehr in der Woche drei Opern und vier Dramen gegeben, und die Zahl der jährlichen Vorstellungen stieg von rund 240 auf etwa 285. Dagegen legte dem Wunsche des Intendanten, auch an den hohen Festtagen und in der vorderen Hälfte der Osterwoche spielen zu lassen, die Rücksicht auf die Kirche unüberwindliche Hindernisse in den Weg. An demselben Felsen scheiterte vorläufig noch die Ausführung des vom Schauspieler Herzfeld im Jahre 1880 angeregten Gedankens, an den Sonntag-Nachmittagen Volksvorstellungen zu veranstalten: die Geistlichkeit wollte dem Besuche des Gottesdienstes nicht durch eine solche weltliche Vergnügung Abbruch geschehen lassen. Wie schwer überhaupt Wehl mit zeitgemäßen Neuerungen durchzudringen vermochte, zeigt ein kleines Beispiel: die Hofkammer sträubte sich hartnäckig gegen Einführung von Platzvormerkungen, mit der etwas rätselhaften Begründung, daß das für Stuttgart nicht passe.

Die Kriegszeit 1870/71, in die der Anfang der Wehlschen Direktion fiel, war natürlich für den Theaterbesuch und die Theaterkasse besonders ungünstig. Die Tageseinnahmen betrugen bei Schauspielen durchschnittlich nur 60 bis 70 Gulden und sanken manchmal auf etliche 30 herab. Auch später noch konnte der Kassenrapport bei Trauerspielen höchst kläglich lauten. Die höchsten Tageseinnahmen (bis zu 1200 Mark) wurden mit den Stücken von Moser und L'Arronge und den Reuterbearbeitungen erzielt. Das Abonnement trug täglich eine Summe von 400 bis 500 Mark. Im Jahre 1878 schwankten die monatlichen Einnahmen zwischen 26743 und 42092 Mark; im September 1881 beliefen sie sich sogar auf 44495 Mark. Damals leitete die große Landesgewerbe-

ausstellung den Fremdenstrom nach Stuttgart, und davon hatte auch das Hoftheater Gewinn, das sonst auf ein auswärtiges Publikum nur in beschränktem Maße rechnen konnte. Die Gesamteinnahmen, die in den Jahren 1875/76 und 1876/77 nahezu 350000 Mark betragen hatten, sanken dann wieder und erreichten 1883/84 mit 215000 Mark ihren niedrigsten Stand. Gleichzeitig verminderte sich auch der Ausgabeetat: 1879/80 machte er 633000 Mark aus, 1883/84 nur noch 557000 (je ohne die Pensionen).

Einen besonders empfindlichen Rückschlag brachte die durch den Wiener Ringtheaterbrand vom 8. Dezember 1881 verursachte Theaterpanik. Gähnende Leere herrschte in den weiten Räumen, und das Vertrauen wollte nicht eher wiederkehren, bis man das alte Lusthaustheater im Innern einem abermaligen gründlichen Umbau, dem letzten, unterzog. Am 28. Mai 1883 wurden die Vorstellungen geschlossen, und am 16. November begannen sie wieder. In der Zwischenzeit war das Werk nach den Plänen des Oberbaurats Sauter und unter dessen Oberleitung in rastloser Arbeit bei Tag und Nacht glücklich zu Ende geführt worden. Man hatte neue massive Treppen von beträchtlicher Breite, vermehrte Zu- und Ausgänge, geräumigere Vorplätze und Gänge gewonnen. Ein eiserner Vorhang trennte den renovierten Zuschauerraum von dem samt dem Orchester gleichfalls in verschiedenen Teilen erweiterten Bühnenhause. Über diesem war eine Ventilationseinrichtung, außerdem für das ganze Gebäude eine neue Dampfluftheizung hergestellt und die Gasbeleuchtung, nach dem Vorgange von Brünn, durch die elektrische ersetzt worden. Sie bestand aus etwa tausend Birnen von je sechzehnfacher Kerzenstärke. Das Stuttgarter Theater war mit der Einführung des elektrischen Lichts allen reichsdeutschen Theatern vorangeeilt. Die Gesamtkosten des Umbaus hatte man im ganzen auf 440000 Mark berechnet, wovon 200000 die Zivilliste trafen, und dieser Voranschlag wurde nur unwesentlich überschritten.

Mit dem wiedergewonnenen Sicherheitsgefühl lenkten auch der Theaterbesuch und damit die Kasseneinnahmen in normale Bahnen zurück. Das Anschwellen des Ausgabeetats konnte selbst bei der strengsten Sparsamkeit nicht ganz verhindert werden. Die Neuheiten waren seit der Regelung der Autorentantiemen, die sich seit 1847 allmählich überall durchgesetzt hatten, nicht mehr so billig wie früher zu bekommen. Vor allem aber steigerten sich nach und nach die Künstlerbesoldungen ins Schwindelhafte. Dadurch verschoben sich die Verhältnisse wesentlich zu Ungunsten der Stuttgarter Kunstanstalt. Diese hatte früher von den großen Stadttheatern die besten Kräfte bezogen. Jetzt konnte sie mit den Bühnen der an Einwohnerzahl und Reichtum rascher zunehmenden Großstädte Hamburg, Frankfurt a. M., Köln usw. im Angebot von Gagen nicht mehr wetteifern und mußte daher umgekehrt an diese nicht selten hervorragende Künstler abtreten. Beim Ersatz sah sich das Stuttgarter Hoftheater in der Hauptsache auf begabte Anfänger angewiesen, die bei den unbedeutenderen Bühnen aufgesucht werden mußten; nur hin und wieder zogen bewährte Kräfte

den sicheren und ehrenvollen Dienst bei einer Hofbühne höherem Gehalte vor, zumal wenn sie die erste Jugend schon hinter sich hatten.

Es fragt sich indessen, ob nicht unter der Leitung Gunzert-Wehl die Resignation zu weit getrieben wurde, ob nicht bei glänzenderen Leistungen ein stärkerer Zulauf und höhere Einnahmen zu erzielen gewesen wären. Der Erfolg war freilich angesichts der geringen Theaterlust des Stuttgarter Publikums unsicher, und der Hofkammerpräsident scheute ein Risiko. Immerhin stellte sich später heraus, daß das Budget bei größerer Opulenz ebensogut, ja besser im Gleichgewicht zu erhalten war. Und die Kunst hat von dem kühneren Finanzsystem unter allen Umständen den Vorteil gehabt.

Wie die Verhältnisse nun einmal lagen, mußte der Hofkammerpräsident die Anstalt vom grünen Tisch aus auf Grund der Akten leiten; er hätte auch schon gar nicht die Zeit gehabt, um mit ihrem lebendigen Organismus persönliche Fühlung zu nehmen. Das Wesen der Bühnenkünstler mit ihrer Eitelkeit, Empfindlichkeit, Erregbarkeit, Abhängigkeit von wechselnden Stimmungen war ihm etwas Fremdes und Unsympathisches. So erblickten sie in ihm immer nur den Vorgesetzten, und leicht verletzbar, wie sie waren, fühlten sie sich unablässig gekränkt. Wehl, der für sein Personal ein warmes Herz hatte, suchte seinerseits nach Möglichkeit zu vermitteln und zu besänftigen.

Doch nahm gerade in diesem Zeitraum die materielle Sicherstellung des Schauspielerstandes eine entscheidende Wendung, deren Wohltat auch die Mitglieder des Stuttgarter Hoftheaters teilhaftig wurden. Im Jahre 1871 rief Ludwig Barnay die mit einer Pensionsanstalt verbundene Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger ins Leben, und alsbald entstand auch in Stuttgart ein Lokalverband dieser hochbedeutsamen, zugleich auf die soziale Stellung der Bühnenkünstler günstig einwirkenden Organisation. Er gelangte hauptsächlich durch die unermüdlichen Bemühungen des Hofschauspielers Ludwig Kaser zu Gedeihen. Seit 1876 wurde dafür eine jährliche Benefizvorstellung bewilligt, und als Erträgnisse dieser unter den Namen „Genossenschaftsabend" in Stuttgart bekannt und beliebt gewordenen Veranstaltung konnten binnen 32 Jahren 63000 Mark an die Berliner Hauptkasse abgeliefert werden. In demselben Zeitabschnitt führte der Stuttgarter Lokalverband gegen 180000 Mark an Mitgliederbeiträgen der Zentrale zu. Einige Jahre lang bestand daneben eine genossenschaftliche Darlehenskasse, die jedoch wieder in Wegfall kam, seitdem Baron zu Putlitz in Ausnahmefällen Gehaltsvorschüsse aus der Theaterkasse gewähren konnte. Da die von der Pensionsanstalt der Bühnengenossenschaft ausgezahlten Pensionen nicht die gewünschte Höhe erreichten, strebte Kaser die Gründung eines weiteren, rein örtlichen Pensionsvereins für das Solopersonal der Stuttgarter Hofbühne an. Er drang jedoch mit diesem Gedanken erst unter der Intendanz des Barons zu Putlitz durch, der das nötige Grundkapital von 50000 Mark bei Freunden und Gönnern des Theaters aufbrachte. So konnte vom 1. September 1901 an der Lokalverein in Wirksamkeit treten, und durch

die doppelte, sowohl von der Bühnengenossenschaft als von jener Stuttgarter Pensionsanstalt zu beanspruchende Pension ist nunmehr den infolge von Alter, Krankheit oder sonstigen Unfällen dienstuntauglich gewordenen Mitgliedern eine sorgenfreie Existenz gewährleistet. Die Mitgliedschaft der lokalen Pensionsanstalt, neben der die älteren Witwen- und Waisenpensionsvereine der Kgl. Hofbühne und Hofkapelle unverändert fortbestehen, ist obligatorisch, die der Bühnengenossenschaft freiwillig.

Herr von Gunzert — um nach dieser Abschweifung auf ihn zurückzukommen — verkannte auch den Einfluß der Kritik und gewann es nicht über sich, der Presse Entgegenkommen zu zeigen. Viele Jahre bemühte sich Wehl vergeblich, ihren Vertretern Sperrsitze zu verschaffen: die Referenten mußten sich, falls sie nicht vorzogen, ihre Karten zu kaufen, mit den offenen Plätzen im Parterre begnügen. Erst nach dem Umbau von 1883 erhielten sie numerierte Parkettsitze zugeteilt. Die Korrespondenten fremder Zeitungen konnten überhaupt nur in den seltensten Fällen freien Eintritt erhalten. Die unliebsame Folge davon war, daß das Institut in der auswärtigen Presse totgeschwiegen wurde. Und die Stuttgarter machte aus ihrer Abneigung gegen Herrn von Gunzert durchaus kein Hehl.

Unter der Ungunst dieser Verhältnisse hatte Wehl mitzuleiden. Die Kritik war ihm anfangs freundlich gesinnt gewesen, in der Hoffnung, daß sein Einfluß auf das Theater den Gunzertschen überflügeln werde. Sobald sich jedoch seine Unselbständigkeit dem Hofkammerpräsidenten gegenüber herausstellte, übertrug die Presse ihre Ungnade auch auf Wehl. In der Tat war es ganz logisch, den künstlerischen Leiter, der mit seinem Namen alle Maßregeln des wirklichen Machthabers deckte, mitverantwortlich zu machen. Der Grundfehler lag eben in der unzweckmäßigen Organisation.

Eine beständige und einheitliche Theaterkritik besaßen von allen Stuttgarter Zeitungen damals nur der Schwäbische Merkur und das Neue Tagblatt, und auch in ihren Spalten wurde noch keineswegs jede Neuheit oder gar jede Neueinstudierung und jedes Gastspiel ausnahmslos besprochen. Der hauptsächlich in den der Bühne ziemlich ferne stehenden Pastoren- und Beamtenkreisen verbreitete „Staatsanzeiger für Württemberg“ kam nur wenig in Betracht. Die Referenten der zeitweise gut bedienten „Württembergischen Landeszeitung“ und anderer Blätter wechselten zu rasch, als daß sie sich wirkliche Geltung verschaffen konnten. Vielfach litt auch die Würde der Kritik unter der Unreife ihrer Vertreter. Je mehr die Theaterberichterstattung zu den notwendigen Beständen der Tageszeitungen gehörte, desto sicherer wähnte jeder Student seinen Fohlenmutwillen auf diesem geistigen Tummelplatze austoben zu können. Der langjährige Theaterkritiker des Schwäbischen Merkurs, Professor Ferdinand Scholl, brachte durch die mit den Jahren zunehmende Unbestimmtheit seiner Haltung und Farblosigkeit seiner Äußerungen die von ihm vertretene Zeitung um einen Teil des ihr gebührenden Einflusses in Bühenangelegenheiten. So gelang es dem

Neuen Tagblatt ohne sonderliche Mühe, die Führung auf diesem Gebiete zu übernehmen. Sein Berichterstatter, Adolf Müller-Palm, wußte wenigstens genau, was er wollte, und verfolgte mit Beharrlichkeit sein Ziel: den Sturz der Intendanz Gunzert-Wehl, in der er die Wurzel alles Übels, das Haupthindernis für das Gedeihen der Kunstanstalt erblickte. Müller-Palm war ein Kenner der großen Theater und Theaterstädte, des europäischen Theaterlebens überhaupt, er verstand durch gewandten, unterhaltenden Plauderstil die Mängel an gründlicherer Bildung geschickt zu verstecken, und so setzte er es durch, daß seine Anschauungen maßgebend wurden.

Es bleibt eine offene Frage, ob es Wehl unter solchen Umständen nicht seinem Ansehen und Ruf geschuldet hätte, sich möglichst bald wieder zurückzuziehen. Aber er hielt es wahrscheinlich für seine Pflicht, auf dem anvertrauten Posten auszuharren, und hoffte vielleicht, selbst unter so widrigen Umständen Ersprießliches für die Kunst leisten zu können.

Wehl war ein Idealist vom Wirbel bis zur Sohle. Er betrachtete das Theater als moralische Anstalt im Sinne Schillers und trat an seine Aufgabe mit ungewöhnlichem sittlichen Ernst heran. Die Vornehmheit seines Charakters war ebenso wie die Reinheit seiner Absichten über jeden Zweifel erhaben. Er behandelte seine Künstler gütig und gerecht, begegnete ihnen mit Achtung und verkehrte mit ihnen, die er zu seinen ästhetischen Thees am Sonntag Nachmittag beizog, in fast patriarchalischer Weise. Aber ein Theaterintendant muß auch mit eiserner Hand zupacken und durchgreifen können. Zur Energie konnte sich Wehls weiches und mildes Wesen nicht leicht aufraffen. Und schließlich wäre es ihm für seinen Beruf nur förderlich gewesen, wenn seinem ehrbaren bürgerlichen Wesen ein Gran leichteren Künstlerbluts beigemischt gewesen wäre.

Wehl hatte längst zu den Wortführern einer nationalen Bühnenkunst gehört: nun versuchte er seine Ideen zu verwirklichen. Wovon träumte er nicht, und auf was mußte er nicht alles verzichten! Dachte er doch sogar daran, in Stuttgart mit Heinrich Marrs Beistand eine Theaterschule ins Leben zu rufen. Sein Schmerz war es, daß das Schauspiel hinter der Oper zurückstehen sollte, daß der König sich höchstens um diese, um jenes gar nicht kümmerte. Er wollte die volle Gleichberechtigung beider Gattungen durchsetzen, und wie die Verhältnisse lagen, glaubte er sein Ziel dadurch am ehesten erreichen zu können, daß er die Oper im Sinne eines Hofinstituts, das Schauspiel in dem eines Volkstheaters leitete. Und zwar eines entschieden deutschen. Wehl war ein glühender Patriot, und das große Krieg- und Siegjahr 1870/71 hatte ihn im Glauben an die sittliche Überlegenheit und den hohen Kulturberuf der deutschen Nation bestärkt. Ihm war es darum zu tun, den vaterländischen Geist auch auf den weltbedeutenden Brettern zur Herrschaft zu bringen. Durch die liebevolle Pflege des klassischen und nachklassischen Dramas auf der einen und die Bevorzugung einer gesunden, wenn auch derben Hausmannskost auf der anderen Seite suchte er zwischen seinen Idealen und den Bedürfnissen des Alltagspublikums eine

annehmbare Mitte zu ziehen. Das moderne französische Sittendrama lehnte er mit dem Eigensinn des Prinzipienmenschen ab. Trotz dieser Einseitigkeit hätten sich mit seinem künstlerischen Programm, das die Erweiterung des klassischen Repertoires und eine Förderung der aufstrebenden deutschen Talente in sich schloß, schöne Erfolge erzielen lassen, wenn sich nur Wehl als einen besseren Bühnenpraktiker bewährt hätte. Er vermochte aber sich zu wenig aus den Fesseln des Literatentums und des literarischen Experimentierens zu befreien. Meinte er doch, durch dramaturgische Erläuterungen, die er an die Leseproben anknüpfte, das Verständnis für neue Werke fördern zu können. Natürlich machte er damit bei der Mehrzahl der Schauspieler die übelsten Erfahrungen. Er vergaß über solchen akademischen Neigungen leicht, daß die wichtigste Arbeit für den Bühnenleiter auf der Szene selbst zu leisten ist. Und dann fehlte ihm der künstlerische Blick für das Malerische der Bühnenwirkungen. Seine Inszenierungen waren meist phantasie- und farblos, und die Nüchternheit der Ausstattung, die Ärmlichkeit der Massenentfaltung störte die Illusion. Da er bei Verwandlungen stets den Zwischenvorhang benutzte, so mußte er mehr als billig auf Ersparnis solcher bedacht sein. Durch sein Bemühen, möglichst viele Auftritte auf demselben Schauplatze zusammenzudrängen, litt häufig die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge und der Sinn der Dichtung not.

So gab sich Wehl auch als Dramaturg auffällige Blößen, die sich natürlich seine Gegner nicht entgehen ließen. Eine große Anzahl klassischer, namentlich Shakespearescher Stücke hat er in eigenen Bühneneinrichtungen vorgeführt. Er ließ sich dafür nicht besonders honorieren und unterzog sich manchmal nur aus Sparsamkeit dem undankbaren Geschäft, um nicht erprobte Bearbeitungen ankaufen zu müssen. Leider verfuhr er bei seinen dramaturgischen Bemühungen nicht immer mit der erforderlichen Schonung gegen die Dichter und deren Schöpfungen. Der szenischen Vereinfachungen, Kürzungen, Umstellungen und — was das Schlimmste war — der eigenen Zutaten gab es kein Ende. Wehl liebte es, einzelne Verse, ja sogar ganze Dialogstücke einzufügen. Nicht einmal Dramen, deren Text unverbrüchlich feststehen sollte, wie beispielsweise „Des Meeres und der Liebe Wellen“ von Grillparzer, ließ er unangetastet. Schillers „Maria Stuart“ gab er ohne die Rolle des Staatssekretärs Dawison. Selbst bei zeitgenössischen Schauspielen machte er sich gerne zum Mitdichter, und wenn er sich bei den Änderungen meist auch auf die Zustimmung der Autoren berufen konnte, so wollte das nicht viel bedeuten, weil der Dramatiker, zumal der aufstrebende, in der Regel um den Preis einer Aufführung zu jeder Nachgiebigkeit bereit ist. Kurz es war überall ein Zuviel, wodurch Wehl seine nach mancher Richtung gewiß verdienstvolle dramaturgische Tätigkeit beeinträchtigte.

Nachdem Wehl zum wirklichen Intendanten ernannt worden war, hatte er das Bedürfnis, sich nach der artistischen Seite zu entlasten, und engagierte im Sommer 1874 als Oberregisseur den Galizier Karl von Jendersky, zuletzt am Berliner Nationaltheater, der sich an deutschen und amerikanischen Bühnen

reiche Erfahrungen gesammelt hatte. Jendersky entfaltete eine rührige Tätigkeit, inszenierte die meisten Opern und Schauspiele selbst, zeigte Geschick und Geschmack, und dank seiner Kunstfertigkeit hob sich das gesamte Niveau der Vorstellungen merklich. Leider mangelte ihm die Zuverlässikeit des Charakters: er mußte sich vorwerfen lassen, daß er seine Stellung zur Erlangung von Vermögensvorteilen mißbrauche, und intrigierte heimlich gegen Wehl, den er aus dem Sattel heben wollte. So mußte man seine Befugnisse einschränken und ihn nach Ablauf seines fünfjährigen Kontrakts im Jahre 1879 wieder ziehen lassen. Der Intendant hatte aber nach dieser trüben Erfahrung die Lust verloren, es nochmals mit einem Oberregisseur zu versuchen. Er behalf sich deshalb mit den vorhandenen Regiekräften, die meist zugleich als ausübende Künstler stark in Anspruch genommen waren, überdies mit dem übrigen deutschen Theaterleben nicht die nötige Fühlung hatten und so bei allem Eifer und aller Gewissenhaftigkeit nicht auf der erforderlichen Höhe standen. Schmitt fungierte als Opernregisseur nur noch bis 1876, und so ruhte nach Jenderskys Abgang die Opernregie allein auf Schützkys Schultern, der erst im September 1882 wieder an Robert Müller einen in moderner Inszenierungskunst bewanderten Kollegen erhielt. Schauspielregisseure waren während des ganzen Zeitraums Löwe und Pauli, außerdem für die leichteste Gattung Gerstel bis zu seinem 1874 erfolgten Hinscheiden. Der geniale Lautenschläger-Bormuth folgte 1880 einem Rufe an die Münchner Hofbühne; an seiner Stelle wurde Denk, später Georges Maschinenmeister. Hoftheatermaler waren unter Wehl anfangs noch Braakman und Thouret; an ihre Stelle trat zunächst Schwedler, dann Plappert. Neue Dekorationen bestellte man wie bisher manchmal auswärts, namentlich bei Quaglio in München.

Die beiden gediegenen Kapellmeister Abert und Doppler, die ja auf die gesamte Opernleitung nicht den ihrem Amte gebührenden Einfluß ausübten, vielmehr auf das Einstudieren und Dirigieren beschränkt waren, vermochten wenigstens dem Orchester seine alte Tüchtigkeit zu bewahren und den Abgang durch gleichwertigen Nachschub wettzumachen. Sie wurden durch die Musikdirektoren Abenheim und Steinhart unterstützt. An des ersteren Stelle trat bald der wackere Max Seifriz, der früher eine fürstliche Privatkapelle in Schlesien geleitet hatte; er bewährte sich als umsichtigen Dirigenten und stattete überdies viele Stücke mit ansprechender Musik aus. Der Posten des Korrepetitors blieb in Winternitz' erprobten Händen. Dem Singchor, der sich gleichfalls auf der erwünschten Höhe hielt, stand zunächst noch Schneider, hierauf der früh verstorbene Henrung vor, dem 1886 K. J. Schwab als Chordirektor nachfolgte.

Eine ungleich schwierigere Aufgabe als die Ergänzung von Orchester und Chor war die des Solopersonals der Oper. Je vorzüglicher die einzelnen Fächer besetzt gewesen waren, desto mehr schwand bei der ungesunden Steigerung der Künstlergagen die Möglichkeit, ebenbürtigen Ersatz zu schaffen. So drängte sich

der Gegensatz zwischen Einst und Jetzt den Theaterbesuchern von Jahr zu Jahr schmerzlicher auf.

1872 brach unerwartet über das Theater eine Tenoristenkrisis herein, da Sontheim infolge eines Leidens, das sich später als nicht gar so schlimm herausstellte, seine Pensionierung verlangte. Er hat in der Folge häufig wieder als Gast den Stuttgartern seine Glanzrollen vorgeführt, namentlich in den Spieljahren 1874/75, 1875/76, 1876/77 und 1877/78 und bei festlichen Anlässen auch noch später. Aus dem Massenwettbewerb, der im Winter 1872/73 mit allen möglichen und unmöglichen Heldentenoren angestellt wurde, ging Louis Ucko vom Hamburger Stadttheater als Sieger hervor, der vom Mai 1873 bis zum Saisonschluß 1881 Wagnersche, Meyerbeersche und sonstige Helden dem großen Publikum sehr zu Dank vertrat. Seine Stimme glänzte in der hohen Lage, erreichte aber weder an Fülle noch an Schmelz die Sontheims. Als Darsteller flott und rassig, ging er nur zu gern auf grobe Wirkungen aus. Nach einem einjährigen Zwischenreich des unzulänglichen Martens wurde als Heldentenor Ferdinand Jäger (1839—1902) vom Dresdener Hoftheater mit Saisonbeginn 1882 gewonnen — eine Kraft, die dem Stuttgarter Institut wohl anstand. Entbehrte auch sein schon ziemlich welkes Organ des sinnlichen Reizes, so wußte er doch durch energischen Vortrag, künstlerische Intelligenz, imposante Erscheinung und vornehmes Spiel zu fesseln. Insbesondere war er ein Wagnersänger von Bedeutung und Ruf, der erste, vielgefeierte Siegfried, der diese und alle anderen Wagnerschen Tenorpartien unter des Meisters eigener Anleitung in Bayreuth studiert hatte.

Da Anton Brauns und Albert Jägers stimmliche Leistungsfähigkeit mehr und mehr nachließ, so mußte auch ein weiterer lyrischer Tenor eingestellt werden. Der junge Anton Erl, ein Spieltalent und Koloraturvirtuose ersten Rangs, dessen Engagement Wehl 1874 nach dem Untergang der Wiener Komischen Oper geglückt war, wurde schon nach wenigen Wochen kontraktbrüchig. Die Tenoristen Hesselbach und Richard Concélli vermochten ihrerseits in Stuttgart nicht festen Fuß zu fassen, wogegen der 1878 dem Hoftheater in Dresden entführte Karl Link, ein vielseitiger, gediegener und pflichteifriger Durchschnittstenorist, zu einer Stütze des Ensembles wurde. Tenorbufforollen sang, teilweise durch seinen Bruder Albert unterstützt, noch während der ganzen Ära Gunzert-Wehl Franz Jäger, soweit bei dem spärlichen Rest seiner Stimmittel überhaupt von Singen die Rede sein konnte. In diesem Zeitraum durften die Stuttgarter ein starkes Aufgebot namhafter auswärtigen Tenoristen, und manche davon wiederholt, bewundern: so den Darmstädter Kammersänger José Lederer, Theodor Wachtel, die beiden Münchner Koryphäen Franz Nachbaur und Heinrich Vogl, Leonhard Labatt von Wien, den ehemaligen württembergischen Artillerieoffizier Anton Schott, den Agnese Strauß-Schebest ausgebildet hatte, endlich 1884 den Hamburger Heinrich Bötel und das polnische Stimmphänomen Ladislaus Mierzwinski. Diese und ähn-


Anton Hromada als Hans Sachs.

liche Gastspiele pflegten auf das Publikum, das bei einem derartigen Theaterereignis gewesen sein und darüber mitsprechen wollte, große Anziehungskraft auszuüben, hatten aber die unliebsame Folge, daß das Haus an den vorangehenden und nachfolgenden Abenden desto leerer stand.

Das erste Baritonfach war noch mit Kammersänger Schütky, der am 16. April 1879 sein 25jähriges Stuttgarter Dienstjubiläum feiern konnte, und Heinrich Bertram trefflich besetzt. Daneben kam allmählich der ungemein vielseitige, stets hilfsbereite Anton Hromada empor, der sich zu einem erstklassigen Gesangsmeister entwickelte und nur mehr Glanz und Fülle der Stimme, eleganteres Auftreten benötigt hätte, um ein idealer Vertreter eines Don Juan und ähnlicher Rollen zu sein. Als Bertram nach langwieriger Krankheit 1879 pensioniert werden mußte, griff man aus einer Schar teilweise sehr tüchtiger Bewerber den wenig leistungsfähigen Randolfi heraus. Er blieb nur zwei Jahre (1880/82) und erhielt an dem zwar mit keiner sonderlich günstigen Bühnenfigur, aber mit einer desto prächtigeren Stimme versehenen Eduard Nawiasky von der Wiener Hofoper einen ungleich besseren Nachfolger. Dieser kam noch etwas unfertig nach Stuttgart, machte aber im Verlaufe seines dortigen Engagements bedeutende künstlerische Fortschritte.


Hans Pockh.

Das Baßfach, das 1871 für Robicek der nur an zweiter Stelle brauchbare Hartmann übernahm, wurde endlich wieder durch Dr. Hans Pockh (1840—1906) würdig ausgefüllt. Er trat im August 1873 sein ständiges Engagement in Stuttgart an, nachdem er in den vorhergehenden Jahren häufig zu Gastrollen vom nahen Darmstadt herübergekommen war. Ein etwas naturalistischer, aber zuverlässiger Sänger mit stattlichem, zumal in der Tiefe imponierendem Organ, ein treffsicherer

Darsteller, der ebenso aufs würdevollste zu repräsentieren als seinem ungezwungenen Humor die Zügel schießen zu lassen verstand, stellte er während voller 30 Jahre seine besten Kräfte in den Dienst der Hofbühne. In kleineren Baßpartien wirkten neben ihm hauptsächlich der erwähnte Hartmann und seit 1878 Rudolf Wagner. Das Fach des Baßbuffos blieb nach Gerstels Tod (1844) verwaist; die vorhandenen Bassisten, Baritonisten und Komiker mußten ihn mit vereinten Kräften ersetzen. Erst nach Rosners Ableben wurde 1882 der schon als Regisseur erwähnte Robert Müller vom Baseler Stadttheater verpflichtet, ein gewandter Buffo von höchst bescheidenen Stimmitteln. Das Gastspiel des berühmten Bassisten Emil Scaria im März 1878 bildete ein Ereignis im Stuttgarter Theaterleben; im Frühjahr 1876 hatte sich sein nicht minder gefeierter Wiener Baritonkollege Johann Nepomuk Beck den Stuttgartern vorgestellt.

Das weibliche Solopersonal bestand zu Beginn der neuen Ära aus den Damen Marlow, Ellinger, Kamilla Klettner, Rohde, Schütky, Marschalk und Eder; in der Saison 1869/70 kam noch als jugendliche Sängerin Fräulein Blanck aus Hamburg (für Fräulein Bärmann) hinzu. Im Herbst 1870 trat an Fräulein Rohdes Stelle Theodora Schuppler, eine junge, blendend schöne, mit üppiger Stimme ausgerüstete Kunstnovize aus Prag, deren Stern wahrscheinlich hoch gestiegen wäre, wenn sie nicht frühzeitig geheiratet hätte. Sie teilte sich mit Frau Ellinger und seit 1871 mit deren Nachfolgerin, Fräulein von Telini vom Bremer Stadttheater, in das dramatische Fach; letztere, eine blonde, zierlich gebaute, aber feurige Polin, verfügte über ein mächtiges Organ, das jedoch kalt und schrill klang. Sie blieb bis 1875 und wurde durch Adele Löwe von der deutschen Oper in Rotterdam ersetzt. Deren Stimme war weder bedeutend noch frisch, doch ging von ihrer poetischen Erscheinung, ihrem einfach edlen und plastisch-schönen Spiel, ihrem beseelten Vortrag ein Zauber aus, dem sich nicht leicht jemand entziehen konnte, und ihre Elsa, Elisabeth, Senta, Fidelio, Gretchen blieben unvergeßliche Leistungen. Als zweite dramatische Sängerin wirkte nach Fräulein Schupplers Abgang zuerst Fräulein von Dötscher aus Wien, dann Gabriele Lichtenegg aus Graz. 1880 wurde Anna Elzer vom Königsberger Stadttheater, eine tüchtige



Adele Löwe als Elsa von Brabant.


Marie Schröder-Hanfstängl.

Repertoiresängerin ohne hervorstechende künstlerische Eigenart, für das hochdramatische Fach verpflichtet. Denn Fräulein Löwe mußte infolge eines chronischen Halsleidens, das sie 1884 zum völligen Rücktritt von der Bühne zwang, sich fortan von anstrengenden Partien fernhalten, wogegen sie einzelne wichtige Soubrettenrollen übernahm.

Im Jahre 1871 trat die lebenslänglich engagierte Kamilla Klettner gegen eine Pension zurück. Für sie wurde Fräulein Marie Schröder (1847 geboren, seit 1873 Frau Hanfstängl), die der Krieg aus ihrem Pariser Engagement vertrieben hatte, vom Stadttheater ihrer Vaterstadt Breslau geholt. Eine würdige Schülerin der Viardot-Garcia, gebot sie über eine meisterhafte Technik und zählte bald zu den ersten deutschen Gesangsvirtuosinnen. Sie bot nicht, gleich ihrer Vorgängerin, ihr Bestes in der Spieloper; dazu fehlte ihr Leichtigkeit und Beweglichkeit. Andererseits reichte für hochdramatische Partien, denen sie selbst zustrebte, weder die Tragfähigkeit ihrer Stimme noch ihr Temperament aus. Dagegen war sie im eigentlichen Koloraturfach eine schwer zu übertreffende Spezialität. Dieses fiel ihr in Stuttgart mehr und mehr zu, da Frau Marlow, die sich am 28. Dezember 1881 vom Publikum verabschiedete, nur noch selten auftrat. Obgleich Frau Schröder-Hanfstängl eine für Stuttgarter Verhältnisse fast unerhörte Gage von über 15000 Mark bei achtwöchigem Winterurlaub bezog, gab sie doch 1882 ihr lebenslängliches Engagement infolge eines verlockenden Antrags an das Frankfurter Opernhaus auf. Anna Riegl von der Wiener Hofoper, eine gut geschulte Sängerin von nicht ganz gesunder und


Anna Riegl als Carmen.

daher stark tremolierender Stimme, war zwar kein völlig ebenbürtiger Ersatz, konnte jedoch ein lebendiges Spiel in die Wagschale werfen, das ihr namentlich in der Rolle der Carmen zu schönem Erfolge verhalf. In das Soubrettenfach teilte sich mit Fräulein Schütky (bis 1877) zuerst Fräulein Blanck, dann Franziska Biazzi und seit 1875 Ida Jäger, eine hübsche und temperamentvolle Wienerin, die zwar eine frische Stimme hatte, aber mit Vorliebe falsch sang. Von 1876 bis 1878 war außerdem Margarete Dorn von Dresden, eine begabte Anfängerin, in munteren und auch jugendlich-sentimentalen Rollen viel beschäftigt. Seit 1878 war Fräulein Jäger einzige Soubrette. Nach ihrem Abgang unterzog sich, wie schon erwähnt, Adele Löwe den größeren Aufgaben dieses Fachs, während für den Rest eine Schülerin der Schröder-Hanfstängl, Klementine Schmöger, angeworben ward. Sie verließ nach ihrer Verheiratung mit Chordirektor Heurung 1882 die Bühne, kehrte jedoch, jung verwitwet, zu ihr zurück und bewährte sich bis zur Gegenwart in bescheidenem Wirkungskreise als eine musikalisch zuverlässige Kraft. Seit September 1882 fielen die Soubrettenpartien hauptsächlich an Fräulein Sophie Fritsch, eine gleichfalls von Frau Hanfstängl ausgebildete Stuttgarterin, die sich durch ihre frische und reine Stimme, ihren geschmackvollen Vortrag, ihre anmutige Persönlichkeit viele Sympathien erwarb.

Auch das Altfach bedurfte einer Auffrischung, da die Damen Marschalk und Eder nur noch in beschränktem Maße verwendbar waren. Frühjahr 1872 wurde ein Fräulein Wittmann aus Wien engagiert, die schon nach zwei Jahren Anna von Lutterotti vom Kgl. Theater in Hannover ablöste. Zur Repräsentation wenig geschaffen, brachte diese Künstlerin, die zwei Jahrzehnte an der Hofbühne verdienstvoll gewirkt hat, im Mütterfach ihren sammetweichen, unverfälschten Alt zur besten Geltung. Ende 1875 erhielt sie an Angelina Luger (Gräfin Toto), die vom Landschaftlichen Theater in Graz berufen wurde, eine Kollegin. Ihre schöne, umfangreiche Stimme, die sie zu den großen dramatischen Alt- und Mezzosopran-Partien gleichermaßen befähigte, entwickelte sich in Stuttgart aufs prächtigste; doch ließ sie sich nur bis 1881 halten. Frau Lugers Nachfolgerin, Helene Hieser, eine junge Wienerin vom Straßburger Stadttheater, die jetzige Kammersängerin, ist dagegen dem Hof-



Helene Hieser.

theater treu geblieben. Ein kräftiges Organ, das nur den echten Altklang vermissen läßt, energischer Vortrag, sicheres Darstellungsvermögen und liebenswürdiger Humor machten sie bald zu einem höchst schätzenswerten Mitglied des Kunstkörpers.

Von den auswärtigen Gesangsvirtuosinnen, die während dieser Periode in Stuttgart Gastrollen gaben, seien wenigstens Aglaja Orgeni (1873), Marie Monbelli (1874), Bertha von Dillner (1875), Pauline Lucca (1875), Marianne Brandt (1875, 1884), Minnie Hauk (1878, 1880, 1881), Therese Malten (1878), Emilie Tagliana (1879), Maria Wilt (1880) genannt. Am 18. Dezember 1879 fand ein einmaliges Auftreten Adelina Pattis sowie Signor Nicolinis in Verdis „Violetta" bei Ausnahmepreisen statt.

Das zur Verfügung stehende Solopersonal war nach seiner Beschaffenheit und Zusammensetzung im allgemeinen mehr der seriösen als der komischen Oper gewachsen. Und doch hätte es notgetan, das Repertoire, das sich bei 110 bis 120 jährlichen Opernvorstellungen um 40 bis 50 unvermeidlich wiederkehrende Stücke drehte, durch ältere Werke der leichteren Gattung möglichst frisch zu erhalten, da ja der Nachschub an Neuheiten überhaupt und vollends an wertvollen ganz ungenügend war. Manches Jahr verging, ohne daß eine einzige dem Publikum geboten wurde, und von den etwa 20 Werken, die zwischen 1870 und 1882 zum ersten Male in Szene gingen, erzielten nur vier nachhaltigeren Erfolg („Aida", „Das goldene Kreuz", „Der Waffenschmied", „Ekkehard"). Die meisten Neuheiten gingen an den Königlichen Geburtstagen in Szene, und aus diesem Anlaß geschah in der Regel auch für die Ausstattung etwas Übriges; solche im Etatentwurf nicht vorgesehene Kosten wurden dann, wie auch schon unter König Wilhelm I., auf den Hofdispositionsfonds übernommen. Erst in seinen letzten Jahren vermochte Wehl durchzusetzen, daß dem Spielplane zugkräftige neue Opern, wie „Carmen" und „Der Rattenfänger von Hameln", zugeführt und dem verhängnisvollen Konflikt mit Richard Wagner ein Ende bereitet wurde. Die Früchte dieser Bemühungen sollte sein Nachfolger einernten.

Im Jahre 1872 waren zwischen der Intendanz und dem Kaufmann Karl Voltz in Mainz, der den Vertrieb der Wagnerschen Werke an sich gebracht hatte, die Unterhandlungen wegen des Aufführungsrechts des „Rienzi" an der Hofbühne eröffnet worden, die sich bis 1874 hinzogen. Der Agent verlangte bei diesem Anlaß, und zwar im vollen Einvernehmen mit Wagner selbst, daß von jeder künftigen Vorstellung des „Tannhäuser", „Fliegenden Holländers" und „Lohengrin" fünf Prozent der Bruttoeinnahmen „als ein Akt der Gunst Seiner Majestät" zugestanden werden sollen. Da die drei Tondramen um Pauschalsummen (je 500 Gulden), die zu ihren in ungeahntem Maße wachsenden Erträgnissen für die Theaterkasse außer jedem Verhältnis standen, erworben worden waren, so sprachen Billigkeitsgründe für das Verlangen, obgleich es der rechtlichen Stütze entbehrte. Herr von Gunzert wies jedoch das Ansinnen zurück und wollte auch

für den „Rienzi" keine Tantiemen, sondern nur ein einmaliges Honorar zahlen. Die unliebsame Folge war, daß nunmehr „Rienzi" und alle übrigen Schöpfungen Wagners der Hofbühne entzogen blieben. Erst nach des Meisters Tod lernten die Stuttgarter im April 1883 durch Vermittlung von Angelo Neumanns wanderndem Wagnertheater den „Ring des Nibelungen" kennen, bei welcher Gelegenheit sie außer anderen berühmten Vertretern des Wagnerstils die unvergleichliche Hedwig Reicher-Kindermann zu hören bekamen. Nunmehr wurde das Kriegsbeil begraben, und die Vorbereitungen zur Aufführung der „Walküre" begannen, worüber Wehl jedoch seine Entlassung erhielt.

Was an neueren deutschen Opern großen Stils geboten werden konnte, war kein genügender Ersatz für das mangelhaft ausgebaute Wagner-Repertoire. Außer Franz Lachners „Katharina Cornaro, Königin von Zypern" (1869) und Eduard Kretschmars „Folkungern" (1878), zwei hochachtbaren Leistungen, gelangten hauptsächlich Werke von einheimischen Komponisten zur Darstellung. So von Abert 1873 „König Enzio", der nach zwei Jahren in einer Neubearbeitung als „Enzio von Hohenstaufen" wieder auferstand, und 1880 der ungleich wirksamere, auch in Berlin gegebene „Ekkehard", dessen Textbuch sich auf Scheffels populären Roman stützt. Gottfried Linder fand mit seiner Rokokooper „Dornröschen" (1872) und seinem „Konradin von Schwaben" (1879) freundliche Anerkennung; zu letzterem hat die Herzogin Wera von Württemberg, deren Musiklehrer Linder war, das Libretto verfaßt. Auch Robert Emmerich, der Komponist des 1881 aufgeführten harmlosen „Van Dyck", lebte in Stuttgart. In demselben Jahre erblickte „Irene", ein Wagner überwagnerndes einaktiges Tondrama des Orchestermitglieds Joseph Huber, das Rampenlicht. 1880 wurde die auf Bürgers Lenoren-Ballade fußende „Geisterbraut" des 1857 verstorbenen Herzogs Eugen von Württemberg zu kurzem Leben erweckt. Frischer mutete damals die heute gleichfalls schon überwundene Romantik Eduard Neßlers an, der mit seinem „Rattenfänger von Hameln" am 11. Februar 1884 in den Stuttgarter Musentempel Einzug hielt. Auch des Schweden Ivar Hallström romantische Oper „Der Bergkönig" (1878, neu einstudiert 1882) ließ man sich eine Zeitlang gerne gefallen.

Die Unzulänglichkeit des Neuen, was man dem Publikum darreichte, diente auch nicht, wie man hätte erwarten sollen, zum Antrieb, das klassische und das zu klassischer Geltung gelangte romantische Repertoire besonders liebevoll zu pflegen. Neben Beethovens „Fidelio" standen am aufrechtesten Mozarts „Don Juan", „Hochzeit des Figaro" und „Zauberflöte", letztere 1872 in ein prunkvolles neues Gewand gehüllt, das 16444 Gulden kostete; „Die Entführung aus dem Serail" und „Der Schauspieldirektor" wurden mehrmals neu eingeübt, 1882 auch „Cosi fan tutte". Aber Gluck war ganz ausgeschaltet und Weber nur mit dem „Freischütz" vertreten. Für Marschners „Hans Heiling" wurde auch jetzt wiederholt um die Gunst des Publikums vergebens geworben, und noch weniger vermochte sich Spohrs 1882 neu einstudierte „Jessonda" zu behaupten.

Vollends keinen Dank erntete 1879 der Versuch, Mendelssohn-Bartholdy mit drei Kleinigkeiten, dem Liederspiel „Die Heimkehr aus der Fremde", dem Loreley-Finale und der Goetheschen Kantate „Die erste Walpurgisnacht", auf der Bühne einzubürgern. Besser wurde 1878 Franz Schuberts komischer Einakter „Der häusliche Krieg" aufgenommen. Leichtere und einfachere deutsche Opern, wie Flotows „Martha" und „Alessandro Stradella", Kreutzers „Nachtlager in Granada", Nicolais „Lustige Weiber von Windsor", auch Schenks „Dorfbarbier", bildeten überhaupt die unerschütterlichen Pfeiler des Spielplans. Lortzings Schöpfungen nicht zu vergessen, denen sich noch am 26. August 1877 eine köstliche Neuheit zugesellte, der unverwüstliche „Waffenschmied". Pock zählte die Titelrolle zu seinen besten Leistungen. Am 6. März desselben Jahres hatte Ignaz Brülls melodienreiches „Goldenes Kreuz" seine Stuttgarter Premiere erlebt.

Die ausländische Oper trat unter Wehl gegen die deutsche mehr und mehr zurück. Zwar ließen sich die besseren Erzeugnisse Spontinis, Cherubinis, Bellinis, Rossinis, Donizettis und Verdis nicht verdrängen und wurden nach Bedarf neu eingeübt. Aber während dieses Zeitraums kam nur ein einziges, allerdings gewichtiges neues Werk italienischen Ursprungs hinzu: Verdis in exotischer Pracht erstrahlende und doch gefühlsinnige, melodiensüße „Aida", die 1875 am Geburtstag des Königs (6. März) mit den Damen Schröder-Hanfstängl, Lutterotti und den Herren Ucko, Pock, Schütky, Bertram in den Hauptrollen zum ersten Male erschien. Einige Opernvorstellungen in italienischer Sprache, die 1871 (mit der Desirée Artôt und ihrem Gatten Padilla) und 1874 veranstaltet wurden, litten darunter, daß der einheimische Chor sowie die Vertreter der Nebenrollen deutsch sangen.

Meyerbeers große Opern, teilweise neu inszeniert, übten noch die alte Zugkraft aus. Der in jenes Spuren wandelnde Deutsch-Franzose L. Niedermeyer hatte mit seiner „Maria Stuart" (1877) ebenso wenig Glück als Maillart, der Komponist des erfolgreichen „Glöckchens des Eremiten", mit seinem „Lara". Dagegen befestigten sich Gounods „Gretchen" und Thomas' anfangs nicht allzu gut aufgenommene (bis 1908 hundertmal gegebene) „Mignon" immer mehr in der Gunst des Publikums, die nur noch in höherem Grade Georges Bizets genialer „Carmen" beschieden war. Sie gelangte am 3. Januar 1883 mit Anna Riegl als Carmen, Adele Löwe als Mikaëla, Link als José und Nawiasky als Eskamillo zum ersten Male auf die Stuttgarter Bühne. Ergänzt wurde das französische Repertoire hauptsächlich durch Méhuls „Joseph", Hérolds „Zampa", Boildieus „Rotkäppchen", „Johann von Paris" und „Weiße Dame", Adams „Postillon von Lonjumeau", sowie eine Reihe Werke Aubers, von dem auch noch 1879 eine Neuheit, „Der erste Glückstag", aufgetischt wurde.

Die Operette hielt sich damals noch in bescheidenen Grenzen. Man beschränkte sich auf einige ältere Quodlibets und Einakter von Offenbach oder Suppé; von ersterem ward 1871 „Die Hanni weint, der Hansi lacht", von

letzterem 1874 „Franz Schubert“ dem Spielplane einverleibt. Erst gegen Schluß der Wehlschen Ära begann die Neuwiener Operette größeren Stils ihre Stuttgarter Hoftheaterlaufbahn. Am 4. Dezember 1883 wurde Karl Millöckers „Bettelstudent“ unter der falschen Flagge einer komischen Oper eingeschmuggelt und machte in einer Aufführung, die musikalisch ungleich gediegener, aber auch weit schwerfälliger als die auf Operettenbühnen übliche war, viele volle Häuser.

Da der Ballettmeister Ambrogio bei aller sonstigen Trefflichkeit über der Leidenschaft zum Waidwerk nicht selten den Dienst vernachlässigte, kündigte ihm der Hofkammerpräsident, der in diesem Punkt keinen Spaß verstand. Auf Ambrogios Posten rückte 1874 der seit 1870 als Tänzer in Stuttgart engagierte August Brühl vor. Geschickt, eifrig und gewissenhaft, verstand er das Ballett bei bescheidenen Mitteln leistungsfähig zu erhalten. Er war zugleich ein ausübender Künstler von großer Gewandtheit; als zweiter Solotänzer wurde 1874 Schleich gewonnen, den 1881 Fritz Scharf, der nachmalige Ballettmeister, ersetzte. Auch mit dem Engagement von Solotänzerinnen hatte Wehl Glück. An Stelle der Frau Ambrogio und der beiden Schwestern Verstl traten 1870 Etelka Bóor, eine alles entzückende ätherische Schönheit, und die gleichfalls anmutige Amelie Melzer (seit 1872 Frau Brühl). Als Fräulein Bóor 1874 nach Hamburg zurückkehrte, fand sich in Fräulein Hoffschüller von der Komischen Oper in Wien ein ebenbürtiger Ersatz, mit der noch gleichzeitig eine dritte Solotänzerin, Fräulein Straßmeyer, auf zwei Jahre eingestellt wurde. 1877 kam für die Hoffschüller, die an die Berliner Hofoper berufen wurde, Rosa Blangi, die 1879 weiterzog und durch Falletta Farchow ersetzt wurde, aber schon 1881 dauernd nach Stuttgart zurückkehrte. Fräulein Blangi (seit 1889 Fritz Scharfs Gattin) war eine sehr anziehende Künstlerin, der die über ihrer Erscheinung gebreitete Schwermut einen eigenartigen Reiz verlieh. Das Ballettkorps bestand damals aus 16 Damen.

Unter Ambrogios Leitung wurden noch Jahr für Jahr eine größere Anzahl Pantomimen aufgeführt, und den älteren gesellten sich auch einige neue bei, darunter namentlich „Der Blumen Rache“, nach Freiligraths Ballade von Ambrogio arrangiert, mit Robert von Hornsteins gefälliger Musik. Später traten die selbständigen choreographischen Werke hinter kleineren Divertissements mehr zurück und bildeten die Tanzeinlagen in den Opern die Hauptaufgabe dieses Kunstkörpers. Brühls phantastisches Ballett „Myrrha oder Amors Sieg“ (1876) war die einzige Neuheit in diesem Zeitabschnitt.

Bei der Ergänzung des Schauspielpersonals war, wie die Dinge nun einmal lagen, Wehl hauptsächlich auf die begabte Jugend angewiesen. Ohnehin bedurfte das Ensemble der Verjüngung. Durch Rollenprivilegien allzu gesetzter Künstler war das Zeitmaß der Vorstellungen allmählich immer langsamer, der Ton immer schleppender geworden. Es gelang Wehl, manche hoffnungsvollen Kräfte ausfindig zu machen. Dagegen wurden durch den Mangel an Stabilität

des Ensembles die Leistungen herabgedrückt. Schwierigkeiten bereitete auch die Verwendung der lebenslänglich engagierten Mitglieder, die aus ihren ursprünglichen Fächern hinausgewachsen waren und in andere hineingelotst werden mußten. Für figurenreiche klassische Dramen wollte das vorhandene Personal nicht immer zureichen, obgleich Wehl darauf hielt, daß sich der früher von Mitgliedern des Singchors verkörperten Nebenrollen auch die ersten Künstler annahmen, die sich natürlich gegen eine solche Zumutung zu sträuben pflegten.

Das männliche Personal war kurz vor Wehls Amtsantritt durch Grunerts Tod seines Protagonisten beraubt worden. Von den vielen Allzuvielen, die sich um sein Erbe bewarben, gefiel Julius Jaffé weitaus am besten; da dieser Künstler jedoch von der Dresdener Hofbühne nicht freigegeben wurde, traf die Wahl Wilhelm Keller vom Stadttheater in Bremen, der zwar gut zu sprechen und in Väterrollen würdig zu repräsentieren verstand, aber für das eigentliche Charakterfach weder geistige Schärfe noch Phantasie genug besaß. Bis zu seinem Abgang im Jahre 1874 hatte sich Löwe vollends ganz in das Fach des Heldenvaters, Wentzel in das des ersten Charakterspielers eingelebt. Beiden war der Übergang nicht leicht gefallen. Löwe wurde durch seine zunehmende Gedächtnisschwäche gehemmt, die ihn zu unerträglichen Verschleppungen des Tempos nötigte; Wentzel — übrigens der einzige Stuttgarter, der bei den Münchner Mustervorstellungen von 1880 mitwirkte — überstürzte und überhastete sich umgekehrt zu sehr, brachte es aber dank seinem Eifer und seiner Intelligenz schließlich doch auch in seinem neuen Rollenkreise zu achtbaren Leistungen. Er trat wieder mehr in den Hintergrund, als im Dezember 1878 Max Löwenfeld engagiert wurde. Der ehemalige Berliner Bankier, der durch seine virtuosen Nachahmungen von Bühnengrößen, zumal von Friedrich Haase, in weiteren Kreisen Aufsehen erregt hatte, vollzog unter Wehls Anleitung den Übergang zum Berufsschauspieler. Er verblüffte durch die detaillierte Ausgestaltung seiner Rollen, aber vor den großen klassischen Charakteraufgaben hielt seine mehr auf den äußeren Effekt berechnete Kunst nicht immer stand. 1881 übernahm sein Fach Karl Wiene vom Wiener Burgtheater, der auch erst in Stuttgart sich vom gesetzten Liebhaber zum Charakterspieler umbildete. Talentvoll und rührig, ehrgeizig und rollenhungrig, interessierte er stets, ließ aber häufig Sammlung und Vertiefung vermissen. Zweite Charakterrollen und Chargen gaben Rosner, Augusti, Hermann Willführ (seit 1874), der im Lustspiel besser als im höheren Drama zu verwenden war, Fichte (1874/76) und seit 1882 der vielversprechende, wenn auch mit etwas dürftigen äußeren Mitteln ausgestattete Eleve Wilhelm Froböse. Im Fache der Väter wirkte noch diesen ganzen Zeitraum über Hermann Pauli, dem bis 1878 Schmitt und bis an seinen Tod im Jahre 1880 Lehr zur Seite standen. Schmitts Nachfolger wurde Eduard Frey, ein guter Sprecher, aber etwas steifer Darsteller. Seit 1882 übernahm der Opernregisseur und Baßbuffo Robert Müller einen Teil der Väterrollen im Schauspiel, bei dem auch Hromada auszuhelfen stets bereit war.



August Junkermann als Onkel Bräsig.

Der Komiker Simon war schon 1870 abgegangen, Rüthling wurde 1871 zum Mißvergnügen des Publikums und der Presse entlassen, weil man ihn — offenbar ohne Grund — bezichtigte, bei Angriffen der Presse auf das Hoftheater die Hand im Spiele gehabt zu haben. Im September 1871 wurde der am 15. Dezember 1832 zu Bielefeld geborene August Junkermann vom Breslauer Stadttheater als erster Komiker nach Stuttgart berufen. Nur langsam gewann er hier Boden. Man fand ihn anfangs — nicht ganz mit Unrecht — zu derb und possenhaft. Aber er schliff sich bald ab, und man lernte schätzen, daß er ein tüchtiges Stück warmen Gemüts einzusetzen vermochte. Moser und namentlich L'Arronge lieferten ihm dankbare Rollen. Durch den Beistand von Fritz Reuters Poesie arbeitete er sich vollends zum echten Humoristen empor. Seine glänzenden Erfolge als Reuter-Interpret öffneten endlich den Stuttgartern die Augen über Junkermanns Tüchtigkeit, und sie bewahrten ihm auch ihre Gunst in vollem Maße, nachdem er 1887 wegen Urlaubsdifferenzen seinen Vertrag gelöst hatte.



Albert Stritt (Karikatur).

Als jugendliche Helden und Liebhaber verpflichtete Wehl zunächst zwei nicht unbegabte, aber unvergorene junge Leute, namens Urban und Reinau, die schon 1871 wegen eines nächtlichen Attentats auf einen Rezensenten fortgeschickt wurden; denn Gunzert wie Wehl hielten viel auf bürgerlich ehrbares Betragen ihrer Untergebenen. Jetzt wurde in dem Königsberger Albert Stritt (1847 bis 1908) von der Grazer Bühne ein ausgezeichneter Künstler gewonnen, der sich bald das ganze Gebiet des ersten Helden eroberte. Gute Figur und klangvolle Stimme, Intelligenz und Strebsamkeit, kraftvolle Männlichkeit, liebenswürdige Frische und urwüchsiger Humor — das alles eignete ihm; nur blieb er den Salonrollen die Eleganz schuldig. 1878 tat

er die Rüstung Lohengrins an, nachdem er seinen Tenor entdeckt hatte, und er machte in der neuen Laufbahn noch mehr Glück als in der alten. Den Stuttgartern zeigte er sich erst im März 1884 als Sänger. An Stritts Stelle berief man als ersten Helden Dr. Albrecht Herzfeld vom Stadttheater in Wien, einen Vollblutschauspieler von tiefem Gemüt und bezaubernder Liebenswürdigkeit, der sich jedoch im Frack wohler fühlte als im historischen Kostüm. Als er sich im Sommer 1882 wegen zunehmender Nervosität von der Bühne ganz zurückzog, wurde Dr. August Bassermann, der spätere Mannheimer und Karlsruher Intendant, engagiert, der, wie sein Vorgänger, früher am Wiener Stadttheater gewirkt hatte. Er bewährte sich als einen hochgebildeten, kräftig und kerngesund veranlagten, wenn auch nicht gerade genialen Künstler. Neben diesen Heldenspielern waren als Liebhaber von Pachert, Karl Saar, Oskar Krüger, Hans Lortzing, der Sohn des Komponisten, Dagobert Neuffer tätig. Letzteren, der mehr Verstandesschärfe als jugendliches Feuer entwickelte, ersetzte 1881 Konrad Kauffmann vom Meininger Hoftheater, ein sehr fleißiger und gediegener, mit ungewöhnlich klangvollem Organ ausgestatteter, aber etwas pedantischer und mitunter süßlicher Darsteller. Im munteren Fache wurden zur Entlastung von Wallbach, der sich allmählich auf gesetztere Charaktere zurückzog, zwei wackere junge Künstler gewonnen, die ihre Schicksale dauernd an das des Stuttgarter Theaters knüpften und später Chargen und Väterrollen übernahmen: 1875 der Salzburger Ludwig Kaser, ursprünglich Jurist, der bei ziemlich schwachem Organ komische Liebhaber sehr fein und ansprechend zu verkörpern verstand, und 1876 Hermann Trotz vom Leipziger Stadttheater, auf den Haase die Aufmerksamkeit Wehls gelenkt hatte. Dieser erschloß dem nicht eben hinreißenden Romeo das Gebiet der schüchternen Liebhaber, für die er sich vorzüglich eignete. Endlich verdiente sich auch der blutjunge Ulmer Albert Bozenhard, der nachmals als Bonvivant auswärts zu einer ersten Stellung gelangt ist, ein Schüler Jenderskys, zwischen 1877 und 1880 auf den Stuttgarter Brettern die Sporen.

Zu Ehrengastspielen wurden in diesen Jahren namentlich berühmte Charakterspieler geladen: Friedrich Haase (1873 und 1877), Franz Mitterwurzer (1875), Theodor Lobe (1881) usw. 1872 durften die Stuttgarter Emmerich Roberts Bekanntschaft erneuern, und 1879 stellte sich ihnen als Romeo Karl Grunerts hochbegabter, allzufrüh dem Verhängnis verfallener Sohn Ralf vor. In Heldenrollen zeigte sich 1878 Ludwig Barnay und 1883 Joseph Nesper, damals bei den Meiningern, als Bonvivant 1877 Karl Sontag und 1883 der Wiener Hofburgschauspieler Ernst Hartmann.

Unter den vorhandenen Damen war es hauptsächlich Eleonore Wahlmann (seit 1875 Hermann Willführs Gattin, später von diesem geschieden und mit dem Schauspieler Ernst Benzinger verheiratet), auf die Wehl das Repertoire mit Fug und Recht stützte. Manche berühmte auswärtige Tragödin wurde damals zu Gastrollen berufen, so die interessante Friederike Bognar von Wien (1873), die geistvolle Pauline Ulrich von Dresden (1875), die gewaltige

Klara Ziegler (1876) und die feine Rosa Herzfeld-Link von München (1879). Aber durch ihre bereitwillig bewunderten Leistungen wurde doch die Kunst der Wahlmann, die sich am nächsten mit der Klara Zieglers berührte, nicht in den Schatten gestellt. Mehr Sorgen machte dem Bühnenleiter die Besetzung des sentimentalen Fachs. Frau Wentzel hatte zwar noch den Ton, aber nicht mehr die Figur der Liebhaberin und mußte deshalb zu ihrem großen Schmerz sachte zur zärtlichen Mutter umgewandelt werden. Die Fräulein Bissinger und Anna Klettner entließ man. Die Lücken wurden 1870 mit Marie Schmidt, einer zarten Blondine, die rührend wirken konnte, und ihrem brünetten Widerspiel, der temperamentvollen, mit schönem Organ ausgestatteten Rosa Frauenthal ausgefüllt, denen sich 1871 noch die für sentimentale Rollen glücklich veranlagte Emma Griebe zugesellte (bis 1875). Aber die beiden ersteren zogen schon wieder 1872 weiter, und die für sie gewonnene reichbegabte Emma Rollet heiratete nach Jahresfrist. Jetzt kehrte Rosa Frauenthal, die sich inzwischen mit dem Charakterspieler Keller verheiratet hatte, nach Stuttgart zurück; man konnte sie indessen nur ein Jahr halten, da ihr Schwerpunkt entschieden im Feld der Heroine lag und darum für sie neben der Wahlmann zu wenig Spielraum war. 1874 wurde die sympathische, aber in der Sprechweise etwas gezierte Auguste Setti erste Liebhaberin. Die in raschem Wechsel kommenden und gehenden zweiten Vertreterinnen dieses Fachs namhaft zu machen, verlohnt nicht der Mühe; doch sei wenigstens Paula Basté (1874/75) erwähnt. 1878 konnte man sich der Notwendigkeit, das Gebiet der Salondame von dem der Sentimentalen bestimmter abzugrenzen, nicht länger verschließen; hatte sich doch bisher sogar Frau Wahlmann in Konversationsstücken abplagen müssen. Diese neue Aufgabe fiel zunächst Fräulein Setti zu, deren Nachfolgerinnen, die etwas phlegmatische, doch sonst brauchbare Irma Jelenska (1879/82) und Marie Wolff (1882/84) waren. Die Gastspiele der beiden Wiener Künstlerinnen Johanna Buska (1877) und Auguste Wilbrandt-Baudius (1880) belehrten die Stuttgarter, wie die feineren Lustspielrollen darzustellen seien. Tragische Liebhaberin wurde 1878 Marie Saldern, eine junge und schöne, talentvolle und außerordentlich strebsame Anfängerin, die schon nach zwei Jahren durch Verheiratung der Bühne entzogen ward. Die nächsten drei Jahre nahm den Posten die gleichfalls tüchtige Wienerin Kamilla Mondthal ein, die ihren Theaternamen zu Ehren ihres Lehrers Sonnenthal gewählt hatte. Der herb tragische Ton lag jedoch auch ihr besser als der weich sentimentale, und so kam es wieder zu Rollenkonflikten mit der Wahlmann. Ein Jahr lang nur währte die unglückliche Episode Therese Leithner. Mit ihr zugleich schied 1884 Fräulein Wolff aus, und nun wurden die beiden Fächer wieder zusammengeworfen. Marie Brandtmann, eine stattliche Erscheinung, aber zu bequem, um in ihrer Kunst vorwärts zu schreiten, und die routinierte, vielseitige Amelie Stolte beherrschten mit vereinten Kräften nur notdürftig das anspruchsvolle Gebiet der sentimentalen Liebhaberinnen und eleganten Frauen.

Als Naive war im Juni 1869 die reizende Anna Glenk vom Hamburger Thaliatheater gewonnen worden, die sich alle Herzen im Sturm eroberte, aber nur zwei Jahre in Stuttgart verweilte. Das Zwischenreich von Frau Rottmayer währte nicht länger als ein Jahr. Dann gelang es Wehl, in Fräulein Philippine Brand vom Schweriner Hoftheater für dieses Fach die rechte Kraft zu finden. Das zierliche Persönchen mit den groß und hell in die Welt schauenden Kinderaugen und dem warmen, herzbewegenden Ton der Stimme war der geborene Backfisch, stets einfach und naturwahr, auch im Übermut mädchenhaft anmutig. Gütige Geister schienen ihr die Mitgift ewiger Jugend in die Wiege gelegt zu haben, und als sie endlich doch in ein gesetzteres Fach überging, ließ sich die zurückgebliebene Jugendfrische hinter der angenommenen Würde nur ungenügend verstecken. In zweiter Linie standen als muntere Liebhaberinnen der Reihe nach Ida Becker, Lina Maschka, die reizende, goldhaarige Jenny Engelhardt, die pikante Jenny Lorm, Elisabeth Clauß, Fräulein von Romanowska und seit Frühjahr 1884 Olga Doppler, das hübsche Töchterchen des Hofkapellmeisters. Als besondere Possensoubrette wirkte zuerst Fräulein Buse und seit Dezember 1872 Frau Rosa Junkermann. Endlich sei noch vermerkt, daß im April 1882 ein Wiener Gast, Katharina Schratt, in naiven Rollen sehr gefiel.



Philippine Brand als Harriet in „Pitt und Fox“.

Im Fache der Mütter waren in dieser Periode Frau Behringer (bis 1882), Frau Fricker und von der Oper Fräulein Eder tätig. Frau Wentzel, die 1896 ihr 50jähriges Bühnenjubiläum feiern konnte, machte sich auch in ihrem neuen Rollenkreise durch Vornehmheit des Auftretens und Innigkeit des Tons höchst schätzbar. Ebenso entpuppte sich Rosa Steinau als eine köstliche komische Alte, die zwar immer Fräulein Steinau blieb, aber mit ihrer originellen, von ihr selbst gern ins Groteske verzerrten Persönlichkeit unwiderstehlich auf die Lachmuskeln wirkte. Am 24. Februar 1905 konnte sie das Jubiläum ihres 50jährigen Wirkens an der Hofbühne (als Mutter Wolff im „Biberpelz“) feiern. Mitunter trat auch noch Frau Luise Schmidt auf, und Frau

Kiedaisch spielte ältere Frauen und Mädchen aus dem Volke, namentlich dienenden Standes.

Von den Anforderungen, die an das Ensemble gestellt wurden, geben einige Zahlen den besten Begriff. An etlichen 160 Schauspielabenden im Jahr wurden weit über 100 verschiedene Stücke (1876/77 sogar 136) zur Aufführung gebracht. Ein so reichhaltiger Spielplan konnte natürlich nur durch eine große Anzahl jährlicher Neuheiten und Neueinstudierungen aufrecht erhalten werden. Die ersteren beliefen sich (mit Einschluß von Posse und Singspiel) z. B. 1870/71 und 1873/74 auf 19, 1874/75 und 1876/77 auf 15, 1878/79 auf 25; die Ziffer der neu eingeübten Stücke schwankte zwischen 4 (1881/82) und 29 (1870/71).

Wehl hatte eine ausgesprochene Vorliebe für festliche Vorstellungen und Erinnerungsfeiern. Das große Kriegsjahr gab ihm bald nach seinem Amtsantritt reiche Gelegenheit, dieser Neigung nachzugehen. Zum Beginn der neuen Saison am 1. September 1870 inszenierte er Schillers lyrisches Spiel „Die Huldigung der Künste", das er selber zeitgemäß umgestaltet hatte. Der Sieg von Sedan, der Friedensschluß, der Einzug der aus dem Felde heimgekehrten württembergischen Truppen wurde zu patriotischen Kundgebungen von der Bühne herab benutzt. Das Programm der Friedensfeier (7. März 1871) setzte sich aus einer Reihe passender Einakter, dem von Wehl gedichteten Festspiel „Kaiser Rotbarts Erwachen" und einer von Abert komponierten Kantate „Deutschlands Triumphgesang" zusammen. Auch die Geburts- oder Todestage der großen Dichter, die Gedenktage bedeutsamer Erstaufführungen wurden nicht so leicht vergessen, und man fand sogar, daß Wehl darin, namentlich aber im Dichten von Festprologen, des Guten zu viel tue.

Die Kriegszeiten forderten von selbst die Pflege des klassischen und vaterländischen Repertoires, und Wehl hat das eine wie das andere auch in der Folge hochgehalten. Schiller, Goethe und Lessing widerfuhr ihr Recht. Die seit Jahrzehnten nicht mehr gespielte „Miß Sara Sampson" erblickte in Wehls eigener Bühneneinrichtung am 23. Januar 1871 wieder das Rampenlicht. Goethes Operette „Jery und Bätely" wurde 1873 zum ersten Male mit der Musik Heinrich Stiehls gegeben. Heinrich von Kleists „Prinzen Friedrich von Homburg" suchte der Intendant wieder und wieder dem Publikum mundgerecht zu machen. Von Theodor Körner brachte er am Sedanstage 1873 als Neuheit die dramatisierte Anekdote „Joseph Heyderich oder Deutsche Treue". Als er 1870 Immermanns „Andreas Hofer" wieder aufleben ließ, unterstand sich ein Lokalblättchen von „Mist" zu sprechen. Von Uhland wurde nicht nur Herzog Ernst wieder aufgenommen, sondern auch mit „Ludwig dem Baiern" (25. April 1871) und dem „Normännischen Brauch" (9. Dezember 1872) ein erster Versuch gemacht. Von der Uraufführung dieser Schöpfung eines heimatlichen Dichters, der doch im Lande geradezu kanonisches Ansehen genoß, nahm überhaupt keine Zeitung Notiz. Ebenso brachte Wehl als erster deutscher Bühnenleiter Platens Komödie „Berengar" (am 12. Dezember 1874) und

Chr. D. Grabbes „Kaiser Friedrich Barbarossa“ (am Sedanstag 1881), den er unter Preisgabe der meisten Massenszenen in das Prokrustesbett einer regelmäßigen Theatervorstellung zwängte. Unvergessen sollte ihm der Eifer bleiben, mit dem er sich der Einführung Franz Grillparzers widmete. Er verhalf der „Medea“ (16. Januar 1871) mit Hilfe der in dieser Tragödie unübertrefflichen Frau Wahlmann zum Sieg, und 1882 erschien auf der Stuttgarter Bühne, als auf der ersten reichsdeutschen, die ganze Trilogie „Das goldene Vließ“. Am 7. Februar 1872 wurde „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (mit Fräulein Nollet als Hero) zum ersten Male aufgeführt; ein paar dramaturgische Gewaltsamkeiten hätten diesem wundervollsten deutschen Liebesdrama nichts anhaben können, wenn nur Publikum und Presse dafür schon reif gewesen wären. Am 8. Dezember 1873 folgte aus Anlaß eines Gastspiels der Bognar das Esther-Fragment und am 21. Dezember 1878 das Operntextbuch „Melusina“, von Wehl als Melodrama eingerichtet, mit Musik von Max Seifriz. Otto Ludwig war im Spielplan durch das „dramatische Schlachtfeldbild“ „Auf der Torgauer Heide“ (Sedanstag 1872) und „Die Makkabäer“ (17. März 1875) vertreten; der Wahlmann, einer kraftstrotzenden Lea, stand Stritt als Judah würdig zur Seite. Von Hebbel wurde 1875 wenigstens „Maria Magdalena“ zu der dann und wann gegebenen „Judith“ hinzugetan. Am 4. Dezember 1871 war dem kürzlich verstorbenen Friedrich Halm durch die Erstaufführung seines dramatischen Gedichts „Wildfeuer“ eine Art von Totenfeier bereitet worden.

Um den Spielplan möglichst abwechslungsreich zu gestalten, griff Wehl noch weiter in die Vergangenheit zurück. Er ließ nicht nur die wirksameren Stücke eines Raupach, eines Holtei, einer Birch-Pfeiffer wiederholen, sondern auch einzelne Erzeugnisse Ifflands, Kotzebues, der Weißenthurn, Deinhardsteins, P. A. Wolffs usw., zahlreiche Lustspiele Feldmanns, der Herzogin Amalie von Sachsen, Töpfers, Blums und anderer neu einüben. Es war das letztemal, daß die Stuttgarter diese Kost, die unseren Vätern so trefflich gemundet hat, vorgesetzt bekamen; später nahm man höchstens noch ganz ausnahmsweise einem gastierenden Virtuosen zulieb oder in kulturgeschichtlicher Absicht eine solche Ausgrabung vor. Auch wurde 1878 ein historischer Lustspielabend veranstaltet, der von Hans Sachs über Jakob Ayrer und Gottlieb Prehauser zu Ernst Wichert lief.

Der zeitgenössischen Produktion gerecht zu werden, hat sich Wehl redlich bemüht. Man hat ihm vorgeworfen, daß er die zugkräftigen Neuheiten nicht rasch genug nach Stuttgart verpflanzt habe und darin sogar von den Sommerbühnen, namentlich der in der Vorstadt Berg, überflügelt worden sei. Nun, er zog eben vor, eigene Wege zu gehen. Als einflußreicher Publizist und Herausgeber der „Deutschen Schaubühne“ hatte er früher den jungen Dramatikern gegenüber eine Art von Beschützerrolle gespielt. Jetzt, da er Theaterleiter geworden war, bestürmten sie ihn mit Bitten und Forderungen; er konnte sie un-

möglich alle erfüllen und mußte sich so mancherlei Feindschaften zuziehen. Aber er tat wenigstens, was in seinen Kräften stand; nicht einmal zu Moritz' Zeiten hatte es beim Stuttgarter Theater so viele Uraufführungen gegeben. Kritik und Publikum waren freilich solchen Experimenten wenig hold, und doch hätten sie nur in der Presse einen starken Ressonanzboden finden müssen, um dem Ansehen und Ruf des Stuttgarter Instituts förderlich zu sein. Statt dessen wurden die Mißgriffe, die sich bei selbständigem Vorgehen kaum ganz vermeiden lassen, übertrieben betont und das Ehrenvolle dieser literarischen Bestrebungen totgeschwiegen. Standen den Fehlschlägen doch auch große Treffer gegenüber, vor allem Geibels Nibelungentragödie „Brunhild", die Wehl (am 29. Januar 1881) zum Bühnenleben erweckte, und die er im Laufe des Kalenderjahres 1881 neunmal geben konnte. Desselben Dichters „Sophonisbe" brachte es im folgenden Jahre dagegen nur zu einem Achtungserfolge, obgleich Frau Wahlmann, die gewaltige Brunhild, auch diesmal der Titelrolle nichts schuldig blieb. Nicht besser erging es Georg Siegerts „Klytämnestra", die 1884 nach zwölfjährigen Verhandlungen zur Darstellung gelangte. Lebhafte Teilnahme dagegen erregte Albert Lindners „Bluthochzeit" (1878); nur konnte der Erfolg nicht ausgenutzt werden, weil katholische Standesherren weitere Aufführungen des Trauerspiels zu hintertreiben wußten. Auf verschiedene Stücke, die Wehl gerne gegeben hätte, mußte er von vornherein gleichfalls aus konfessionellen Rücksichten verzichten. War doch sogar Adolf Wilbrandts 1871 dem Spielplane einverleibter „Graf von Hammerstein" als kulturkämpferisch beanstandet worden. Derselbe Dichter spendete noch die liebenswürdigen Lustspiele „Jugendliebe" (1872), „Die Maler" (1878) und „Auf den Brettern" (1880) sowie das virtuose Zuchthäuslerdrama „Die Tochter des Herrn Fabricius". Von sonstigen historischen Werken seien noch erwähnt: Mosenthals „Isabella Orsini" (1870), Rudolf Gottschalls beliebtes Lustspiel „Pitt und Fox" (1872) und sein Trauerspiel „Arabella Stuart" (1878), Julius Werthers „Mazarin" (1875), Putlitz' „Don Juan de Austria" (1877), Heyses „Ehre um Ehre" (1878), Karl Wartenburgs „Schauspieler des Kaisers" (1879), Ernst von Wildenbruchs „Menonit" (1882), Felix Dahns „Staatskunst der Frauen" (1882), Heinrich Kruses „Otto Voge, der Bürgermeister von Stralsund" (= „Raven Barnekow", 1883), Chr. K. F. Molbechs stimmungsvolles, in Dänemark spielendes Rokokozeitbild „Ambrosius". Friedrich Meyer von Waldeck, Karl Köſting, Wilhelm von Wartenegg, Karl Koberstein, Freiherr Camillo von Schlechta (unter dem Pseudonym Freidank) und andere, die Wehl mit ernsthaften Kostümstücken auf der Bühne einzubürgern versuchte, gewannen keine rechte Fühlung mit dem Publikum; auch der einheimischen Erzählerin Luise Pichler Schauspiel „Heinrich des ersten Söhne" fiel gänzlich ab.

Eine besondere Gruppe bilden die Literaturkomödien, in denen berühmte Dichter als Helden auftreten. Wehl hatte dafür eine Vorliebe, und die Stuttgarter konnten Schiller als „Doktor Ritter", Goethe als Rekrut, Lessing als

Studenten sich auf den Brettern tummeln sehen oder von Heinrich Heines „Jungen Leiden" sich zu Tränen rühren lassen.

Das moderne Gesellschaftsstück trat nicht sehr in den Vordergrund. Einen starken Erfolg trug 1870 Bauernfelds „Aus der Gesellschaft" davon. Auch Laubes „Böse Jungen" (1874), Gutzkows Tendenzschauspiel „Ottfried" (1879) und Putlitz' „Rolf Berndt" (1879) machten Eindruck. Dagegen wurden ein paar von Wehl aus der Taufe gehobene Salondramen abgelehnt, so die auf dieselbe Diderotsche Romanepisode wie Sardous „Fernande" zurückgehende „Marquise von Pommeraye" von Ferdinand Ludwig (eigentlich Ferdinand Neubürger, 1876) und „Verlorene Ehre" von Bohrmann-Riegen (1879). Desto bühnenwirksamer erwiesen sich Paul Lindaus Schauspiele aus dem Gegenwartsleben: „Maria und Magdalena" (1873), „Johannistrieb" (1878) und „Verschämte Arbeit" (1881), denen sich 1883 das hübsche Lustspiel „Ein Erfolg" anreihte.

In der heiteren Gattung erfreute sich Roderich Benedix noch unverminderter Beliebtheit; drei seiner besten Stücke, „Die relegierten Studenten", „Aschenbrödel" und „Das bemooste Haupt oder Der lange Israel", bekam man erst nach seinem 1873 erfolgten Tode zu sehen. Sein Nachfolger in der Gunst des Publikums wurde Gustav von Moser. 1872 errang er mit dem Schwanke „Das Stiftungsfest" seinen ersten großen Heiterkeitserfolg, den seine folgenden Lustspiele, namentlich „Ultimo", „Der Veilchenfresser", „Der Hypochonder", „Krieg im Frieden", „Der Bibliothekar" usw., noch überboten. Auch Ernst Wicherts gefällige Erzeugnisse („Der Narr des Glücks", „Ein Schritt vom Wege", „Biegen oder brechen!", „Der Freund des Fürsten") fanden freundliche Aufnahme, ebenso von Görner „Ein geadelter Kaufmann", Ein glücklicher Familienvater" und „Englisch". J. B. von Schweitzer steuerte „Epidemisch" und „Großstädtisch", Julius Rosen „Diese Männer", Wilhelmine von Hillern „Die Augen der Liebe", Otto Franz Gensichen „Die Märchentante", Michael Klapp „Rosenkranz und Güldenstern" zum Spielplane bei. 1879 traten zwei neue Lustspieldichter auf: Hugo Bürger (Lubliner) und Franz von Schönthan. Von ersterem wurden „Die Frau ohne Geist", „Auf der Brautfahrt", „Der Jourfix" und „Die Mitbürger" gegeben. Schönthan debütierte mit dem tollen Schwank „Sodom und Gomorrha" und ließ „Unsere Frauen" (mit Moser), den „Schwabenstreich", „Roderich Heller" und den stürmisch belachten „Raub der Sabinerinnen" (mit seinem Bruder Paul) nachfolgen. Oskar Blumenthal offenbarte seine an Pariser Mustern geschulte Eigenart zum ersten Male 1884 durch den „Probepfeil". Der Stuttgarter August Wintterlin brachte 1872 den „Geisterbanner" und die in Eßlingen lebende Elise Henle 1882 den „Erbonkel". Schon 1876 war ihr Lustspiel „Aus Goethes lustigen Tagen" in Vorbereitung gewesen, hatte jedoch infolge von allerlei Irrungen und Intrigen zurückgezogen werden müssen, was der Verfasserin den Stoff zu ihrem Wiener Preisstück „Durch die Intendanz" lieferte.

Auch zwei Mitglieder des Hoftheaters kamen als dramatische Autoren zu Wort: Albrecht Herzfeld mit dem abendfüllenden Lustspiel „Unwiderstehlich“ und Ludwig Kaser mit der kleinen Humoreske „Zwei Seelen — eine Miete, zwei Herzen und ein Dach“. Mit Einaktern waren ferner Wehl selbst, G. zu Putlitz, Siegmund Schlesinger und viele andere vertreten. Bulthaupts „Kopisten“ erlebten 1884 in Stutttgart ihre Uraufführung. Von Berthold Auerbach, dessen Bauerndrama „Ein Wahrspruch“ Baron Gall einst zurückgewiesen hatte, erschienen 1878 die drei Kleinigkeiten „Das erlösende Wort“, „Riegel vor!“ und „Eine seltene Frau“, ohne große Beachtung zu finden.

Den stärksten Kassenerfolg dankte Wehl Adolf L'Arronges „Doktor Klaus“, der im Kalenderjahr 1879 17mal gegeben werden konnte. Seine weiteren Lustspiele, „Wohltätige Frauen“, durch die sich gewisse Stuttgarter Kreise schmerzlich getroffen fühlten, und vollends „Haus Lonei“ und „Der Kompagnon“, blieben hinter „Doktor Klaus“ zurück. Dagegen erfreuten sich L'Arronges gesunde Volksstücke „Mein Leopold“ (1874), „Der Registrator auf Reisen“ (mit Moser, 1876) und „Hasemanns Töchter“ (1878) dauerhafter Beliebtheit beim Publikum, zumal da sie alle für Junkermann besonders dankbare Rollen enthielten. Diese künstlerische Gattung lag überhaupt dem Intendanten sehr am Herzen. In seiner Vorliebe für die dörfliche Muse brachte er 1871 Friedrich Spielhagens „Hans und Grete“ zuerst auf die Bretter; doch fand weder dieses Stück des gefeierten Romandichters noch sein 1875 in Stuttgart gegebenes Schauspiel „Liebe für Liebe“ Anklang. Franz Nissels Bauernstück „Ein Wohltäter“ (1873) fiel gleichfalls ab. Einen Schuß ins Schwarze bedeutete dagegen Wilhelmine von Hillerns Rührstück im Hochgebirgskostüm „Die Geier-Wally“ (1881), um dessen Titelrolle sich zwischen den Damen Wahlmann und Mondthal ein heftiger, von der Verfasserin selbst zugunsten der ersteren entschiedener Zank erhoben hatte. Auch Ganghofers und Neuerts „Herrgottsschnitzer von Ammergau“ errang 1883 einen starken Erfolg. Ludwig Anzengruber wurde mit dem „Meineidbauer“ (1. Februar 1882) aufs glücklichste in Stuttgart eingeführt.

Wehl war es auch, der mit Junkermanns Hilfe den Dichtungen Fritz Reuters auf der Hofbühne Heimatrecht erwarb. 1873 eröffnete „Onkel Bräsig“ den Reigen, der anfangs freilich nicht recht ziehen wollte. Die Stuttgarter gewannen erst an der Sache Geschmack, nachdem ihnen der sensationelle Erfolg von Junkermanns Wiener Reutergastspiel im Jahre 1877 die Augen geöffnet hatte. Nun konnte mit der Darstellung von Reuter-Dramatisierungen fortgefahren werden. Das von Jendersky bearbeitete Lebensbild „Aus der Franzosenzeit“ fiel zwar 1877 durch. Desto beifälliger wurde 1880 „Hanne Nüte un de lütte Pudel“, die von Peter Dimiter für die Bühne zugeschnittene „Vagel- und Minschengeschichte“ aufgenommen, und auch „Dörchläuchting“ (1884) sowie eine Reihe Einakter gefielen. Alle diese an sich ziemlich minderwertigen Stücke wurden durch Junkermann getragen, dem die Hauptrollen auf den Leib

geschnitten waren, und der mehr und mehr zum anerkannt ersten Reuter-Interpreten emporwuchs. Die dramatisierte Humoreske „Jochen Päsel, wat büst du vörn Esel!" belustigte auch den greisen Kaiser Wilhelm I., einen Freund von Junkermanns Kunst, höchlich, als sie ihm bei seinem Stuttgarter Besuch am 27. September 1881 aufgetischt wurde.

Zu den volkstümlichen Bestrebungen des Intendanten gehörte ferner die Pflege der Gesangsposse, deren Weizen namentlich zur Fastnachtszeit blühte. Von den Neuheiten hielt sich Hermann Salingrés „Pech-Schulze" (1872) ziemlich lange und Gustav Räders „Robert und Bertram" (1873) sogar bis auf den heutigen Tag. Auch Possen von Emil Pohl, David Kalisch (so „Einer von unsere Leut" im Verein mit O. F. Berg), Eduard Jacobson, Leon Treptow wurden zum ersten Male aufgeführt. Manche davon fand man zu spezifisch Berlinerisch, und der Versuch, ein derartiges mit Spreewasser getauftes Stück in Stuttgart zu lokalisieren, mißlang. Dazu gesellten sich eine Anzahl älterer Werke dieser Gattung; namentlich Nestroy und Raimund behaupteten sich noch immer siegreich neben ihren Nachfolgern.

Im Dezember 1871 veranstaltete Wehl die erste Aufführung eines Weihnachtsmärchens, wozu er Eduard Jacobsons „Knecht Ruprecht" ausersah. Bald bürgerte sich die Sitte, zur Weihnachtszeit auch die Kinder ins Theater zu locken, trotz der moralischen und pädagogischen Bedenken, die man dagegen geltend machte, fest ein. So hübsch und zweckentsprechend wie „Knecht Ruprecht" erwiesen sich nicht alle folgenden Neuheiten. Doch belustigte sich jung und alt ungemein an Wilhelm Buschs von Leopold Günther für die Bühne bearbeiteter Bubengeschichte „Max und Moritz" (1882), und Görners Dramatisierung des „Aschenbrödel" (1883) schlug gleichfalls durch. Ludwig Tiecks „Rotkäppchen", das in Wehls Einrichtung seit 1872 viel gegeben wurde, eignet sich trotz des allbeliebten Stoffes der ins Ironische schillernden Form wegen nicht recht für die Jugend.

Endlich muß noch ein Blick auf den fremdländischen Teil des Spielplans geworfen werden. Da stoßen wir zum ersten Male auf ein Werk des klassischen Altertums: Sophokles' „Antigone" in Donners Übersetzung und mit Mendelssohns Musik (1876). Von Shakespeare erschienen zahlreiche Stücke in neuen Inszenierungen und meist auch in neuen, vielfach von Wehl selbst herrührenden Einrichtungen. So bearbeitete dieser die vier Dramen des großen Briten, welche damals ihre erste Stuttgarter Darstellung erlebten: am 8. November 1871 die in drei Akte zusammengezogene „Komödie der Irrungen", am 19. September 1873 „Der Sturm" und am 20. Februar 1874 „Das Wintermärchen", beide mit Max Seifriz' Musik, am 2. Februar 1877 „Antonius und Kleopatra" (mit Stritt und Frau Wahlmann). Ein paar altspanische Dramen, zwei Schwänke aus dem Polnischen des Grafen Fredro und des Ungarn Ludwig Dóczi anmutiges Lustspiel im spanischen Kostüm „Der Kuß" (1878) sorgten für angenehme Abwechslung. Björnsons „Fallissement" wurde am 25. März 1876

vorgeführt, und am 23. September 1878 prangte der Name Henrik Ibsens zum ersten Male auf dem Stuttgarter Theaterzettel: „Die Stützen der Gesellschaft" (mit Wentzel als Konsul Bernick) fanden sehr beifällige Aufnahme.

Der Kampf zwischen Wehl und der ihm feindlichen Presse hatte sich schließlich zum Kampf um das moderne französische Drama verdichtet. Wehl nährte gegen dieses aus nationalen und moralischen Gründen einen entschiedenen Widerwillen, während von der andern Seite — bei der anerkannten Armut an feineren deutschen Lustspielen nicht mit Unrecht — das Pariser Konversationsstück sowohl an sich als im Sinne eines Bildungsmittels für die einheimischen Schauspieler angepriesen wurde. Der Differenzpunkt war, beim Lichte besehen, lächerlich gering. Wehl fiel es gar nicht ein, die Franzosen boykottieren zu wollen. Er ließ natürlich Molière nicht unberücksichtigt und brachte zahlreiche Stücke von Scribe, darunter 1873 „Adrienne Lecouvreur" als Neuheit. Er studierte eine Reihe älterer französischer Lustspiele neu ein und importierte namentlich viele Einakter vom Seine-Strand. Er verleibte dem Spielplane Sandeaus „Fräulein von Seiglière" (in Laubes Verdeutschung) ein, ferner Augiers und Sandeaus „Goldprobe", Octave Feuillets „Verarmten Edelmann", ja sogar Alphonse Daudets „Fromont junior und Risler senior". Daß er ein paar von der Presse heiß begehrte Komödien, wie „Cyprienne" und die von ihm unbegreiflicherweise für langweilig erklärte „Welt, in der man sich langweilt" hartnäckig ablehnte, sah fast nach Eigensinn aus; aber ebenso unverständig, falls nicht unredlich, war es von seinen Gegnern, sich zu gebärden, als ob das Heil des Hoftheaters gerade von diesen Stücken abhinge.

Jedenfalls bot das Schauspielrepertoire unter Wehl viel, wenn es auch manches vermissen ließ. Und die literarischen Anregungen, die damals von der Stuttgarter Bühne ausgingen, hätten es wohl verdient, auswärts Beachtung zu finden. Aber man kümmerte sich kaum irgendwo darum. Der vornehmen Art des Intendanten lag es fern, für sich Reklame zu machen, und falls es diesen auch je danach gelüstete, so hätte es Herr von Gunzert gar nicht zugelassen. Von der Presse hatten aber beide nichts zu erwarten. So geriet die Existenz des Instituts außerhalb Württemberg fast in Vergessenheit, und wenn der Schleier einmal gelüftet wurde, geschah es nicht zur Freude der Intendanz, der dann unfehlbar ihre wirklichen und vermeintlichen Sünden in fremden Blättern erbarmungslos vorgehalten wurden. Das Stuttgarter Theater führte mehr und mehr ein Sonderdasein und verlor den lebendigen Zusammenhang mit den übrigen deutschen Bühnen. Es war ungefähr dieselbe Stellung, die das Schwabentum damals überhaupt im Geistesleben des jungen Deutschen Reiches einnahm: in einseitigem Klassizismus befangen, konnten sich die Hüter des Schillerschen und Uhlandschen Erbes nicht in die neuen literarischen Verhältnisse finden, die sich im Deutschen Reiche anbahnten, und blieben verdrossen und schmollend seitab stehen. Dem Stuttgarter Theater winkte die dankbare Aufgabe, die wider-

strebenden Schwaben mit der modernen Richtung auszusöhnen; aber es hat diese Vermittlerrolle erst später ergriffen und glücklich durchgeführt.

Es gelang also der Kunstanstalt unter Wehl nicht, in die Weite zu wirken und auf die Entwicklung des allgemein deutschen Bühnenwesens irgendwelchen nennenswerten Einfluß zu gewinnen. Sie hatte rein örtliche Bedeutung. Wenn sie nur wenigstens diesen nächsten Zweck in befriedigender Weise erfüllt hätte! Daß sich auch dies nicht fügen wollte, war keineswegs die alleinige Schuld der Intendanz, vielmehr müssen alle beteiligten Faktoren ungefähr gleichmäßig dafür verantwortlich gemacht werden. Gedeihliche Zustände im modernen Theaterleben können nur durch einträchtiges Zusammenwirken von Bühnenleitung, Publikum und Presse entstehen. Bei einem Hoftheater bedarf es außerdem noch der anregenden und fördernden Teilnahme des Hofes. Daß eine solche damals ausgeschaltet war, wurde bereits erwähnt, ebenso wie die großen und kleinen Fehler der Intendanz aufgezeigt worden sind. Ein weiteres Unglück lag in dem falschen Verhältnis zwischen Publikum und Presse. Diese soll jenes beraten, aber nicht beherrschen. Wo sich die Zuschauer der eigenen Meinung begeben, richtet sich eine unleidliche Tyrannei der Kritik auf — unleidlich, weil auch hinter dieser scheinbar so geheimnisvollen Macht immer nur einzelne Persönlichkeiten mit menschlichen Leidenschaften und Schwächen, jedenfalls aber mit subjektivem Geschmack stehen. Das Stuttgarter Publikum, von jeher zu entschiedener Parteinahme wenig geneigt, überließ sich immer mehr der bequemen Bevormundung durch die Tagesblätter.

Ohnehin hatte sich die Zusammensetzung des Publikums und damit sein Charakter wesentlich verschoben. Literatur und Theater gingen nicht mehr wie früher Hand in Hand, die Freunde der ersteren waren nicht mehr zugleich Besucher des letzteren. Die geistig bedeutendsten Schwaben, ein Vischer, ein Mörike, blieben dem Kunsttempel fast völlig fern. Als der Kanzler Gustav Rümelin in der Abgeordnetenkammer für die Kulturaufgabe der Schaubühne so warme Worte fand, mußte er gleichzeitig das Geständnis ablegen, daß er selbst der denkbar schlechteste Theaterbesucher sei. Je mehr die Kräfte der Männer durch die immer strenger werdenden Anforderungen des Berufs- und Erwerbslebens angespannt wurden, desto mehr überwog im Theater das weibliche Publikum. Wie völlig die gebildeten Kreise Württembergs die Fühlung mit dieser Bildungsstätte und zugleich den Sinn für ihre Bedeutung verloren hatten, darüber verbreitete die schon wiederholt berührte Theaterdebatte in der Abgeordnetenkammer am 31. Januar 1874 ein erschreckendes Licht. Rümelin fühlte sich bewogen, im Gegensatz zu einem großen Teil seiner Kollegen ausdrücklich zu erklären, daß er in der Schaubühne nicht ein eitles, weltliches, vielleicht sogar sündhaftes Institut erblicke, dessen Bestehen oder Nichtbestehen kein öffentliches Interesse in sich schließe, vielmehr ein wichtiges und wertvolles Kulturmittel, ein Mittel zur Pflege der höheren Volksbildung. Man kann sich danach ungefähr vorstellen, was für nicht protokollierte Reden über das Theater in Abgeordnetenkreisen

geführt worden sind. Mehr als ein Volksvertreter hätte die ganze Kunstanstalt leichten Herzens preisgegeben.

Kaum in irgend einer anderen größeren Stadt Deutschlands war damals der Zusammenhang des Theaters mit dem sozialen Leben so locker wie in Stuttgart. Man begreift darum die harten Urteile sehr wohl, die Wehl über das dortige Publikum gefällt hat. Es stehe, meinte er, seiner großen Masse nach immer außerhalb der Sache, gleichsam vor der Kunst, nie in ihr. Es vergesse nie, daß ihm etwas „vorgemacht" werde, daß auf den Brettern alles nur Schein sei. Und dennoch hat es den Stuttgartern — damals wie heute — nicht sowohl an Verständnis, Einsicht, Geschmack gefehlt als vielmehr an Temperament, Erregbarkeit, Befähigung, ihren Neigungen und Abneigungen klaren Ausdruck zu verleihen. Bei der vornehm-trägen Zurückhaltung der Gebildeten konnte während der Vorstellung jede ungebildete, geräuschvolle Minderzahl beliebig die Stimmung fälschen. Und außerhalb des Hauses wartete man vorsichtig die Losung ab, die von der Presse, namentlich dem Neuen Tagblatt, ausgegeben wurde. Stücke oder Künstler, die vor den Augen der Kritik keine Gnade gefunden hatten, waren auch beim Publikum unrettbar verloren. Neuheiten gegenüber verhielt es sich abwartend: den Tageszeitungen blieb das erste Wort vorbehalten. So hatte Stuttgart damals kein Premierenpublikum; selbst Uraufführungen spielten sich vor halbleeren Bänken ab. Erst die Wiederholungen füllten die Häuser, falls die Kritik günstig gelautet hatte. Wenn aber eine Erstaufführung den Zuschauern gefiel, so setzte sich doch ihre Ansicht nicht gegen die etwa anders ausfallende der Presse durch. So mußte diese zur Allmacht gelangen, und da der eine Teil gegen die Intendanz eine grundsätzliche Kampfstellung einnahm, der andere sie zum mindesten nicht entschieden unterstützte, hatte sie einen ungemein schwierigen Stand. Die Folge aber war, daß die Unzufriedenheit mit dem Theater von Jahr zu Jahr in der Hauptstadt wie im ganzen Lande wuchs.

Schließlich war es eine für das Hoftheater erwünschte Lösung, daß die Stellung Herrn von Gunzerts erschüttert wurde. Vor den Sommerferien des Jahrs 1884 trat er einen längeren Urlaub an, aus dem er nicht mehr auf seinen Posten zurückkehrte. Der neue, zunächst provisorische Hofkammerpräsident von Tscherning erteilte Wehl die Weisung, moderne französische Stücke dem Spielplan einzuverleiben; dadurch sollte die unliebsame Konkurrenz der Berger Vorstadtbühne lahmgelegt werden, auf der in den Sommern 1883 und 1884 der Karlsruher Hofschauspieler von Horar ernste und heitere Pariser Sittendramen unter dem jubelnden Beifall von Presse und Publikum vorgeführt hatte. Mitten in den Verhandlungen über die Auswahl der verlangten Neuheiten erhielt der Intendant die Mitteilung, daß der König durch Entschließung vom 7. November 1884 von dem Rechte der sofortigen Dienstkündigung Gebrauch gemacht habe. Es verstand sich eigentlich ganz von selbst, daß Wehl mit Gunzert fallen mußte. Nur durch neue Männer konnte das Institut in ein neues Fahrwasser getrieben werden. Wehl hätte vielleicht besser daran getan, diese Konsequenz selb-

ständig zu ziehen und nach Gunzerts Sturz seine Entlassung freiwillig zu nehmen. Nun zog er sich wenigstens mit Würde zurück, verzichtete auf die ihm vertragsmäßig zustehende achtmonatige Kündigungsfrist, dankte für Orden oder Titel; als Idealist, der er nun einmal war, hatte er sich nicht einmal einen Ruhegehalt ausbedungen.

Dasselbe Königliche Dekret, das Wehls Dienstentlassung verfügte, enthielt zugleich die Ernennung seines Nachfolgers. Die Wahl war auf den badischen Hofrat Dr. Julius Werther gefallen, der als Geheimer Hofrat die artistische und administrative Leitung der Anstalt übertragen erhielt. Am 13. November 1884 trat er sein neues Amt an, und am 3. Mai 1885 wurde er zum definitiven Intendanten ernannt. Aus dem Schauspielerstande hervorgegangen, zweimal mit der Leitung des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters und dazwischen mit der des Hoftheaters in Darmstadt betraut, nannte der damals Sechsundvierzigjährige eine reiche Bühnenerfahrung sein eigen. Wie in der Kunst so auch im Leben ein Praktiker, sicherte er sich einen vorteilhaften Kontrakt mit Pensionsberechtigung. Vor allem aber machte er eine Erweiterung der Kompetenzen des Intendanten und Selbständigkeit seiner Stellung gegenüber der Hofdomänenkammer zur Grundbedingung, und er mußte dies tun, wenn er nicht an derselben Klippe wie sein Vorgänger scheitern wollte. Werther gewann der Intendanz die Rechte zurück, die sie bis zum Jahre 1868 besessen hatte: in Angelegenheiten der Verwaltung blieb sie zwar von der Hofkammer abhängig, in künstlerischen dagegen stand sie unmittelbar unter dem Monarchen, bei dem der Intendant wöchentlichen Vortrag hatte. Er unterbreitete alle Personalfragen der Künstler direkt dem König. Nur bei Anträgen auf Anstellungen mit Pensionsrecht war die schriftliche Zustimmung der Hofkammer nötig, und diese hatte auch die auf das Verwaltungspersonal oder auf Pensionierungen von Künstlern bezüglichen Anträge an den König zu bringen. Nach kurzer Amtsführung wurde zwar Werthers Stellung erschüttert: ein Königliches Dekret vom 3. November 1886 schob die Hofkammer von neuem als Zwischeninstanz zwischen den König und den Intendanten ein und entzog ihm den persönlichen Vortrag. Aber weltklug und geschmeidig wie Werther war, gewann er wieder die Oberhand und eroberte sich die ursprüngliche Machtvollkommenheit zurück. Am 30. Juli 1888 wurde das Dekret vom



Hoftheaterintendant Julius Werther.

3. November 1886 außer Wirkung gesetzt und „die artistische Leitung mit voller und ausschließlicher Verantwortlichkeit“ nach Maßgabe des Dekrets vom 17. November 1884 wiederum dem Intendanten übergeben, der fortan auch wieder dem König persönlich vortragen durfte.

Selten ist ein neuer Bühnenbeherrscher in gleichem Maße von der allgemeinen Gunst getragen worden wie Werther in den ersten Jahren seiner Stuttgarter Tätigkeit. Das Neue Tagblatt, dessen Redaktion der neue provisorische Hofkammervorstand schon am 9. Oktober 1884 um ihr „so schätzbares Wohlwollen“ gebeten hatte, und mit dem Tagblatt die gesamte Stuttgarter Presse lieh ihm freudige Unterstützung, und das Publikum kam ihm mit vollem Vertrauen entgegen. In den ersten Kreisen der Residenz schuf er sich als vielgewandter Gesellschafter, als großer Jägersmann Ansehen und Beliebtheit, und dadurch belebte sich das Interesse der Aristokratie und Plutokratie am Theaterleben. Ja sogar dem König wußte Werther wieder vorübergehende Anteilnahme an dem Schicksal der Kunstanstalt abzugewinnen.

Das Publikum drängte sich zu den Vorstellungen, man redete wie in den einheimischen so auch in den auswärtigen Blättern wieder viel und Gutes von der Stuttgarter Bühne, sie war von neuem ein fest eingefügtes Glied in der Kette des deutschen Theaterwesens geworden. Das war gewiß für sie selbst kein kleiner Gewinn und für den neuen Intendanten kein kleiner Erfolg. Er dankte diesen seinen glücklichen Gaben, die freilich mehr blendeten als dauerhaften Glanz hatten. Werther war vor allem ein Regiekünstler ersten Rangs, der mit wahrhaft künstlerischem Blick die Bühnenbilder zu erschauen und zu stellen, die Massen zu lenken, der Statisterie Leben einzuhauchen verstand. Er beherrschte vollkommen den gesamten bühnentechnischen Apparat, der bei den von ihm selbst geleiteten Vorstellungen tadellos funktionierte. Er ließ es sich angelegen sein, den herabgekommenen Fundus gründlich zu erneuern, bestellte eine Anzahl schöner Dekorationen, schaffte viele prachtvolle Kostüme aus allen Zeitaltern an. Der bisherigen Sparsamkeit im Szenenwechsel bereitete er ein Ende, die Verwandlungen bei offener Bühne traten wieder in ihre Rechte, die von der Kritik lange vergeblich geforderte Bühnenmusik wurde endlich eingeführt. Das Stuttgarter Publikum, das in bezug auf szenisches Arrangement und Ausstattung nicht verwöhnt war, konnte nicht genug staunen ob der neuen Wunderwelt, die sich ihm auftat.

Die Medaille hatte indessen auch eine Kehrseite von weniger erfreulicher Art. Ausdauer und Beharrlichkeit waren Werthers Sache nicht. Zeitweise arbeitete er sehr energisch; dann kamen aber wieder Perioden, wo er alles gehen ließ, wie es wollte. Für Vorstellungen, die seinen Ehrgeiz reizten, warf er das ganze Gewicht seines Könnens in die Wagschale; um die unbedeutenderen Stücke oder die älteren Repertoirewerke kümmerte er sich wenig und stellte die Sorge dafür den Regisseuren anheim. Ein künstlerisches Programm hatte Werther überhaupt nicht. Weit entfernt von den sittlich-erzieherischen Absichten

seines Vorgängers, zielte er hauptsächlich darauf ab, die Massen anzulocken. Dazu war ihm jede Geschmacksrichtung recht, und so kennzeichnete ein verwirrendes Vielerlei, ein buntes Durcheinander den Spielplan. Neben und über die volkstümliche Posse trat jetzt das Bastardgebilde der modernen Operette. Reisende Virtuosen nahmen überhand und durften den einheimischen Kunstkörper tyrannisieren, der jenen zulieb wertlose neue oder alte Stücke für wenige Vorstellungen, wenn nicht gar für eine einzige, einstudieren mußte.

Die Presse konnte sich natürlich der Einsicht nicht verschließen, daß Werther sich nicht auf der Höhe seiner ersten Triumphe behauptete. Zu sichtbar waren die Zeichen erlahmender Tatkraft. Da sich jedoch der Intendant zeitweise immer wieder aufraffte und in die Augen stechende Einzelproben seines Könnens ablegte, so blieb ihm die Kritik während seiner ganzen Amtsdauer gewogen. Und das Publikum schenkte ihr auch jetzt wieder Glauben. Nur eine kleine Minderheit erkannte klar die Schäden und wagte es, gegen den Strom zu schwimmen.

Werther, noch im Juni 1889 durch den Titel eines Generalintendanten ausgezeichnet, wurde ein Jahr später gestürzt. Ein Königliches Dekret vom 15. Juni 1890 bewilligte ihm „die wegen leidender Gesundheit erbetene Versetzung in den Ruhestand". Der bisherige Sekretär, Intendanzrat, seit März 1891 Geheimer Hofrat Friedrich Kiedaisch, wurde zunächst provisorisch an die Spitze der Geschäfte gestellt und am 2. Juli 1891 zum wirklichen Intendanten ernannt. Diesem kurzen Zwischenreiche, das im wesentlichen nichts anderes als die Fortsetzung und der Abschluß der Ära Werther war, bereitete der Tod König Karls am 6. Oktober 1891 ein Ende. Am 10. Oktober wurde das Hoftheater vorläufig wieder in allen Beziehungen der obersten Leitung der Hofkammer unterstellt und am 16. November Kiedaisch in den Ruhestand versetzt. Ein wackerer Verwaltungsbeamter, der durch jahrzehntelange Beziehungen zum Theater dessen Mechanismus gut kannte und sogar als Dramatiker dilettierte, besaß er doch keineswegs die erforderlichen Eigenschaften, um eine vornehme Bühne selbständig zu leiten oder auch nur nach außen würdig zu vertreten. Die eigentlichen künstlerischen Angelegenheiten blieben den Regisseuren und Kapellmeistern überlassen. Aber die endgültige Entscheidung in allen Fragen behielt sich der König selbst vor, der in seinem letzten Lebensjahre noch einmal ein an seine Kronprinzenzeit erinnernde Vorliebe für das Theater betätigte. Unter Kiedaischs Amtsführung herrschte dieselbe eines festen Plans entbehrende Vielgeschäftigkeit wie unter der seines Vorgängers, doch geschah auch manches Nützliche. Eine Probebühne wurde eingerichtet, man begann klassische Werke zu ermäßigten Preisen aufzuführen und auf besondere Königliche Anordnung erhielten eine Anzahl Schüler und Schülerinnen freien Eintritt zu solchen Vorstellungen. Neuheiten gab es mehr als genug, auch mit Neuengagements war man sehr freigiebig und vermehrte sogar das Solopersonal.

Dies alles verschlang jedoch große Summen, und so drohte das Budget völlig aus dem Gleichgewicht zu kommen. Schon unter Werther hatten sich die

Ausgaben stark gemehrt; sie waren von 603000 Mark (mit Pensionen) im Jahre 1883/84 allmählich auf 763000 im Jahre 1890/91 angewachsen. Namentlich mußte für die keineswegs überflüssigen Neuanschaffungen an Dekorationen und Kostümen ein beträchtlicher Aufwand gemacht werden. Aber auch die Einnahmen steigerten sich im entsprechenden Maß (von 215000 Mark im Jahre 1883/84 auf 382000 im Jahre 1890/91), hauptsächlich durch vermehrten Theaterbesuch. Auch die teuersten Plätze des ersten Rangs, der früher nur vom Adel eingenommen worden war, füllten sich mehr und mehr, da allmählich alles, was sich zur guten Gesellschaft rechnete, dort ein Heimatrecht suchte. Die im Herbst 1883 neugeregelten Eintrittspreise ließ Werther zwar bestehen, führte jedoch an Sonn- und Festtagen anstatt der „Mittelpreise" „Sonntagspreise" ein, die im wesentlichen den bisherigen „hohen Preisen" (ein Parkettsitz vier Mark) entsprachen, ließ auch an Schauspielabenden häufig die Mittelpreise in Geltung treten und trieb bei Gastspielen berühmter Gesangsvirtuosen und sonstigen außerordentlichen Anlässen die Preise noch mehr in die Höhe. Dagegen gewährte er sämtlichen Studierenden und Schülern der oberen Klassen zu allen klassischen Vorstellungen Eintritt um 50 Pfennig, zu welchem Behuf er an Stelle der Parterrelogen ein ziemlich geräumiges Stehparterre einrichten ließ. Der Königliche Zuschuß bewegte sich unter Werther zwischen 320000 und 381000 Mark, war also niedriger als in den vorhergehenden Jahren. Unter Kiedaisch erreichte er (immer mit Einschluß der Pensionen) bei vermehrten Ausgaben und verminderten Einnahmen die gewaltige Höhe von 483000 Mark.


Hermann Zumpe.

In die Leitung des Orchesters teilte sich mit Doppler seit Aberts Pensionierung (1887) Dr. Paul Klengel, der kurz vorher als Violinist und Orchesterdirigent (Musikdirektor) an Seifriz' Stelle von Leipzig nach Stuttgart berufen worden war. Zum Orchesterdirigenten rückte dann (neben Steinhart) Wehrle vor. 1890 wurde Klengel durch den genialen Hermann Zumpe ersetzt, der, in den Bayreuther Traditionen groß geworden, dennoch deutsche Klassiker oder Verdi mit derselben Hingabe und demselben tiefdringenden Verständnis wie Wagner interpretierte. Dank seiner Tatkraft bereitete sich eine neue Ruhmesperiode der Stuttgarter Oper vor. Die Regie führte mit Schütky bis 1888 noch Robert Müller, hierauf Hromada; 1891 wurde in J. Bachmann,

der jedoch nur ein Jahr blieb, eine tüchtige Spezialkraft für die Inszenierung von Opern gewonnen.

Der Abgang Karl Links und die Erkrankung Albert Jägers, die seine Versetzung in den Ruhestand zur Folge hatte, führte in der Spielzeit 1885/86 eine Tenoristennot herbei. In dieser Verlegenheit vertraute man dem langjährigen Chorsänger Anton Balluff Solorollen an, und der Versuch gelang über Erwarten. Vermochte er auch die Mängel seiner musikalischen Ausbildung nicht mehr ganz wettzumachen und ebensowenig die Steifheit seiner Körperbewegungen zu überwinden, so eignete er sich doch mit rastlosem Fleiß eine große Partie um die andere an und überraschte durch den Glanz und die Kraft seines Organs. Als Ferdinand Jäger 1886 abging, rückte Balluff in das Fach des Heldentenors ein, während für das lyrische von der Mannheimer Bühne Joseph Gum, ein sehr schätzbarer Künstler von nicht mehr ganz unberührten Stimmitteln, aber mit einem Riesenrepertoire, geholt wurde. Er starb schon im Dezember 1890. Für den Rest der Saison sprang Joseph Wolff vom Hamburger Stadttheater in die Lücke, bis ein geeigneter Ersatz in Fritz Rosée gefunden war. Am 4. Juni 1890 hatte ein neu entdeckter lyrischer Tenor, Peter Müller, als Lyonel in der „Martha" mit ungewöhnlichem Glück debütiert; er ließ sich dauernd an das Hoftheater fesseln, zu dessen beliebtesten Mitgliedern er bald zählte. Als Tenorbuffo war April 1885 der routinierte Oskar Bergen für Franz Jäger engagiert worden. Spieltenorpartien vertraten vorübergehend der junge Däne Nordal Brun (1886) und Max Elmhorst (1891/92).

Im Baß- und Baritonfach war die zuverlässige Tüchtigkeit des Kleeblatts Pock, Schütky und Hromada noch unerschüttert. Als Robert Müller 1888 ausschied, blieb das Fach des Baßbuffos verwaist. Für Nawiasky, der 1885 nach Frankfurt a. M. übersiedelte, trat Juan Luria aus Wien als jugendlicher Baritonist ein: ein Anfänger mit prachtvoller Stimme; er schwelgte darin nur gar zu selbstgefällig und konnte sich von den ihm bequem liegenden Noten kaum trennen. Im September 1890 ersetzte ihn ein reifer Künstler, der freilich seinen stimmlichen Höhepunkt schon etwas überschritten hatte: Karl Mayer vom Kölner Stadttheater, als Sänger ebenso vornehm wie hervorragend als Darsteller.

Große Schwierigkeiten bereitete es, für Adele Löwe, die sich 1884 von der Bühne zurückzog, eine geeignete Nachfolgerin zu finden. Die Wahl fiel schließlich auf die Böhmin Milada Czerwenka vom Darmstädter Hoftheater. Stimmgewaltig und heißblütig, unermüdlich und kaum je versagend, brachte sie sich durch ein alle Schönheitslinien zerstörendes Übermaß um einen guten Teil der Früchte ihres Talents und ihres Eifers. Jahrs darauf ging auch Frau Elzer ab, und nun fiel das hochdramatische Fach Fräulein Czerwenka zu. Neben ihr wirkten der Reihe nach Fräulein Therese Förster, Frau Caliga-Ihle, Fräulein Valentine Képes (seit 1887). Letztere, eine begabte Anfängerin, die Winkelmann zu seinem Stuttgarter Gastspiel aus Wien mitbrachte,


Marie Dietrich.

und die sich bald das ganze Gebiet der jugendlich-dramatischen Sängerin aneignete, erweckte große Hoffnungen, ohne diese im Verlaufe ihres Engagements ganz zu erfüllen. Als Koloratursängerin wurde seit 1885 die junge Stuttgarterin Marie Dietrich herangezogen, deren Kunst in Paris den letzten Schliff erhielt. Sie gefiel gleichermaßen durch ihre hübsche, geschmeidige Stimme und ihre sich glücklich entfaltende gesangliche Virtuosität wie durch die Anmut ihrer Erscheinung und ihres Spiels. Schon 1887 machte sie Fräulein Anna Riegl entbehrlich, die jedoch 1890 in ihr Stuttgarter Engagement zurücktrat und sich 1891 mit der pikanten, aber stimmlich ihrer Aufgabe nicht gewachsenen Jenny Broch in das Koloraturfach teilte, nachdem Fräulein Dietrich an die Berliner Hofoper berufen worden war. Als Soubretten wirkten nach dem 1885 erfolgten Abgang von Sophie Fritsch zunächst die reizende Emma Moerdès, hierauf die Fräulein Armani, Kugelmann und Bertha Klein mit wechselndem Glück. Die Altrollen lagen noch wie vor in den Händen der Damen Hieser und von Lutterotti.

Von auswärtigen Tenoristen brachten sich Heinrich Vogl, Franz Nachbaur, Anton Schott den Stuttgartern von neuem in Erinnerung; zum ersten Male stellten sich im Spieljahre 1886/87 die beiden Wiener Georg Müller und Hermann Winkelmann, jeder in seiner Art gleich trefflich, und 1891 der gefeierte Emil Götze vor. Große Triumphe errang im Juni 1885 die Wiener Altistin Rosa Papier als Orpheus. Im September desselben Jahres gab die bekannte Koloratursängerin Bianka Bianchi Gastrollen, 1886 folgten die ruhmgekrönten Brünnhilden Amalie Friedrich-Materna und Therese Vogl, 1887 die damals auf der Höhe ihres seltenen Könnens stehende Marcella Sembrich. Im nächsten Jahre ließ sich die ausgezeichnete Rosa Sucher als Fidelio und in Wagnerrollen bewundern und führte Pauline Lucca außer der Leonore im „Troubadour“ ihre weltberühmte Carmen vor. Dann zeigte sich die Dresdener Koloratursängerin Klementine Schuch-Proska, im Januar 1890 kam noch einmal die schon ziemlich verblühte Minnie Hauk, und die lange Reihe der gastierenden Sängerinnen beschloß das beliebte Mitglied der Berliner Hofoper, Elisabeth Leisinger, die Tochter der unvergessenen Stuttgarter Primadonna. Opernaufführungen in italienischer Sprache hatte das Publikum im November 1885 durch Vermittlung einer trefflichen Gesellschaft zu kosten bekommen, deren hellstrahlender Stern Bianka Donadio war.

Bei unveränderter Gesamtzahl der jährlichen Opernvorstellungen gestaltete sich der Spielplan jetzt doch weit abwechslungsreicher als bisher. Werther erreichte dies, indem er den Bestand der Wehlschen Ära im wesentlichen aufrecht erhielt und diesem eine Reihe zum Teil wertvoller Neuheiten und neu einstudierter Werke angliederte. Vor allem wurde das Wagner-Repertoire ausgebaut, wozu ja der neue Intendant schon die Wege geebnet vorfand. Am 13. Februar 1885 erlebte „Die Walküre" ihre Stuttgarter Erstaufführung: die Herren Ferdinand Jäger (Siegmund), Schütky (Wotan), Pockh (Hunding) und die Damen Elzer (Brünnhilde), Czerwenka (Sieglinde), Hieser (Fricka) bildeten ein höchst achtbares Ensemble. Am 15. April 1886 folgte „Rienzi, der letzte der Tribunen" mit Jäger in der Titelrolle und am 27. November 1887 „Die Meistersinger von Nürnberg", wobei Hromada den Hans Sachs, Schütky den Beckmesser, Pockh den Pogner, Balluff den Walther Stolzing, Bergen den David, Fräulein Képes die Eva und Fräulein Hieser die Magdalena sang. Dann wurde der Nibelungenring durch „Das Rheingold" (6. März 1888) und die „Götterdämmerung" (7. März 1889 — mit Balluff als Siegfried, Pockh als Hagen, Luria als König Gunther, Fräulein Czerwenka als Brünnhilde und Fräulein Képes als Gutrune) weitergeführt; abgeschlossen wurde der Zyklus erst in der folgenden Epoche mit dem „Siegfried". Die Begeisterung der Stuttgarter für das Wagnersche Musikdrama blieb bald hinter der anderer Großstädter durchaus nicht mehr zurück.

Nachdrücklich nahm sich auch Werther der klassisch-romantischen deutschen Oper an, namentlich Glucks und Webers. Er verleibte am 13. Juni 1885 des ersteren „Orpheus" (mit Rosa Papier) und am 3. Mai 1889 die „Alceste" (mit Milada Czerwenka) als späte Neuheiten dem Spielplane ein. Von Weber nahm er nach langer Pause 1885 „Oberon" und 1890 „Euryanthe" wieder auf und gab zum ersten Male dessen Jugendoper „Silvana" in der musikalischen Neugestaltung Ferdinand Langers; „Oberon" wie „Silvana" erhielten durch Angelo Quaglio in München feenhafte Ausstattungen. Heinrich Marschners „Vampyr", früher in Stuttgart hinter den Lindpaintnerschen zurückgesetzt, wurde unter der Intendanz Kiedaisch endlich zu allerdings nicht dauerhaftem Leben erweckt (am 8. Februar 1891 mit Karl Mayer). Mozarts 100. Todestag feierte man im Dezember 1891, kurz ehe Baron zu Putlitz das Amt übernahm, durch eine zyklische Vorführung seiner fünf Hauptopern mit vorangehendem Festspiel. Als Jubiläumsoper zu König Karls 25jähriger Regierungsfeier am 26. September 1889 war des schwäbischen Mozart-Jüngers Rudolf Zumsteeg „Geisterinsel" ausgegraben worden, die als musikhistorische Kuriosität Interesse erregte. Von den modernen deutschen Opern, die Werther in Szene gehen ließ, errang Eduard Neßlers „Trompeter von Säkkingen" (6. März 1885, mit Nawiasky) dank seinem populären Scheffel-Text, seiner trivialen Melodik und einer prunkvollen Ausstattung den nachhaltigsten Erfolg, während Hermann Götz' ungleich wertvolleres Werk „Der Widerspenstigen Zähmung", dessen

Premiere am 13. Januar 1886 mit Hromada und Fräulein Riegl in den Hauptrollen stattfand, sich an dem Beifall der Kenner genügen lassen mußte.

Schon unter Wehl hatte die deutsche Oper ein beträchtliches Übergewicht über die ausländische erlangt. Auch Werther führte nur eine beschränkte Anzahl italienischer und französischer Erzeugnisse dem Spielplane zu. Auf unmittelbaren Königlichen Befehl wurden 1884 Arrigo Boitos „Mephistopheles", dessen Ausstattung 15000 Mark verschlang, und 1887 die ältere Opera buffa der Brüder Luigi und Federigo Ricci „Krispin und die Pate" eingeübt. Beide Stücke verschwanden bald wieder. Erst Pietro Mascagnis „Sizilianische Bauernehre" („Cavalleria rusticana"), die am 27. April 1891 auf ihrem Triumphzug nach Stuttgart kam, kündigte eine neue Triebkraft des italienischen Musikdramas an. Der erste Turiddu war Balluff, die erste Santuzza Fräulein Czerwenka. Das französische Repertoire wurde durch einige wertvolle Neueinstudierungen ergänzt; von zwei Neuheiten hatte Léon Delibes' anmutige Spieloper „Der König hat's gesagt" 1890 wenigstens vorübergehenden Erfolg, wogegen Jahrs darauf Félicien Davids „Lalla Rookh" nur mäßig ansprach.

Die Operette, die damals eine kurze Blütezeit erlebte, wurde hauptsächlich gegen Saisonschluß gepflegt; mit ihrer Hilfe sollte in den heißen Junitagen die Theatermüdigkeit des Publikums überwunden werden. Dies gelang besonders, wenn berühmte auswärtige Komiker mitwirkten. In den Jahren 1886, 1887 und 1890 übte Alexander Girardi große Anziehungskraft aus; 1891 traten für ihn die Brüder Adolf und Franz Joseph Brakl ein. Von Johann Strauß wurde 1886 „Der Zigeunerbaron" gegeben, dem 1891 seine überall als hoftheaterfähig anerkannte „Fledermaus" nachfolgte. Mehr noch als er war jedoch Karl Millöcker der Held des Tages. Man begnügte sich nicht mit „Gasparone", dem „Verwunschenen Schloß", den „Sieben Schwaben" und dem „Armen Jonathan", sondern stieg bis zur zweideutigen „Jungfrau von Belleville" herab. Robert Planquettes artige „Glocken von Corneville" (1888) konnte man sich eher gefallen lassen. 1885 hatte Offenbachs harmloser Einakter „Französische Schwaben oder Fritzchen und Lieschen" dank der reizenden Darstellung durch die Damen Dietrich und Moerdès eingeschlagen. 1889 gelangte Arthur Sullivans „Mikado" zur Erstaufführung durch das einheimische Ensemble, nachdem schon im Herbst 1886 eine englische Wandertruppe die Bekanntschaft der Burleske den Stuttgartern vermittelt hatte. Das Jahr 1891 brachte noch zwei kleine deutsche Singspiele: „Am Wörther See" von Thomas Koschat und „Halixula" von Arpad Doppler, dem Sohne des Kapellmeisters und Winternitz' Nachfolger als Korrepetitor.

Im Solopersonal des von August Brühl geleiteten Balletts trat erst ein Wechsel ein, als sich 1891 Frau Brühl von der Bühne zurückzog und an ihrer Stelle Marietta Balbo neben Frau Scharf-Blangi Solotänzerin wurde. Diese Kunstgattung trat jetzt auch wieder mit selbständigen Leistungen hervor. Von der Neueinstudierung einiger älteren choreographischen Werke ab-

gesehen, waren es hauptsächlich zwei neue Pantomimen, die durch eine geschickte Verbindung von Tanzkunst, gefälliger Musik und Ausstattungswesen das Publikum anlockten. Am 16. Februar 1886 gingen zum ersten Male die „Wiener Walzer“ von L. Frappart und F. Gaul, am 31. Januar 1891 die bis zum Saisonschluß achtzehnmal dargestellte „Puppenfee“ von J. Haßreiter und F. Gaul in Szene; die musikalische Illustration beider Stücke rührte von Joseph Bayer her.

In die Schauspielregie teilte sich Pauli mit Löwe bis zu dessen schwerer Erkrankung im Jahre 1889. Schon 1888 war Kaser zum weiteren Regisseur ernannt worden. Nach Werthers Rücktritt führte Salomon kurze Zeit die Oberregie des Schauspiels, die im Herbst 1891 an Emil Hahn fiel, der sich in mancherlei leitenden Stellungen als erfahrenen Fachmann erprobt hatte.

Im männlichen Personal vollzog sich unter Werther mancherlei Wechsel. Nach Bassermanns Abgang im Sommer 1886 wurde das Fach des ersten Helden und Bonvivants geteilt. Letzteres versahen der Reihe nach der liebenswürdige Karl Schönfeld, der derb zugreifende, im Dialekt befangene Wiener von Lenor, endlich Max Bira, der weniger zu belustigen, aber besser zu charakterisieren verstand als sein Vorgänger. Die gesetzteren Helden übernahm Konrad Kauffmann, den 1891 Ernst Benzinger vom Meininger Hoftheater ablöste. Die bis 1886 von Kauffmann gespielten jugendlichen Helden und Liebhaber gerieten nun in die Hände mehr oder weniger begabter Anfänger. Zuerst kam der später als Heldendarsteller geschätzte Richard Kirch, dann der stürmische Richard Franz, der 1889 als Matkowskys Nachfolger nach Dresden berufen wurde, endlich Franz Kirsch. Für diesen trat im September 1890 ein gereifter Künstler ein: August Ellmenreich, der anfangs als jugendlicher Held sich allgemeine Sympathien erwarb und hierauf in Stuttgart, wie früher Wentzel, den schwierigen Übergang ins Charakterfach vollzog. Dieses hatte man 1889, da Wiene nach Dresden übergesiedelt war, dem intelligenten, aber mit spröden Mitteln ausgerüsteten Anfänger Lepanto anvertraut. Gleichzeitig mit ihm wurde für Löwe als Heldenvater Karl Salomon gewonnen. Ein Schüler Laubes, imponierte dieser Künstler, der bei verschiedenen ersten



Karl Salomon als Wallenstein.

Theatern erste Stellungen ausgefüllt hatte, durch würdevolles Auftreten und meisterhaften Vortrag. Als zweiter Charakterspieler fand sich, Wentzels Erbe antretend, 1890 der wenig geschmeidige Julius Benemann ein und mit ihm Emil Richard, ein behäbiger Vertreter von komischen Alten. Als Ersatz für Junkermann war 1888 der Wiener Siegmund Amanti vom Lobetheater in Breslau verpflichtet worden. Er beeinträchtigte manchmal die Wirkung seiner drolligen Komik durch Übertreibungen, hatte aber den Vorzug, daß er mit höheren Aufgaben wuchs.



Kathi Frank als Maria Stuart.

Dem Damenpersonal neben der Wahlmann eine erste Kraft für tragische und sentimentale Rollen zuzuführen, erkannte Werther sofort als Notwendigkeit. Die Wahl fiel auf Kathi Frank (1852 in Bösing bei Preßburg geboren), den Stern des ehemaligen Wiener Stadttheaters Heinrich Laubes. Sie gehörte dem Verbande des Hoftheaters zwei Jahre lang (1885/87) als Saisongast an und bezog für je acht Monate insgesamt 12800 Mark. Sie spielte, was man — oder vielmehr sie — wollte: moderne und klassische, tragische und muntere Rollen, Maria Stuart, Fedora, Cyprienne, und die kluge, anziehende, reife Darstellerin spielte 'alles vorzüglich. Selbst als Julia oder Hero wußte sie durch Kunst zu ersetzen, was ihr an Reiz der Jugend abging. Aber ihre beherrschende Stellung hemmte doch die allseitige Ausgestaltung des Spielplans nach einheitlichen künstlerischen Gesichtspunkten. An zweiter Stelle standen die 1886 für Fräulein Brandtmann engagierte Frau Ida Stefan und Fräulein Stolte. Letztere schied 1887 gleichzeitig mit der Frank von Stuttgart. Nun berief man auf ein Jahr Serafine Détschy vom Hamburger Stadttheater, deren Spezialität Salonrollen waren, während Olga Doppler jugendlich Sentimentale wurde. 1888 glückte es Werther, sich wieder einer ersten Kraft zu versichern: der 1865 in Köln geborenen Luise Dumont, die am Wiener Burgtheater nicht die ihr gebührende Stellung erringen konnte. Man sah diese geistvolle und hochstrebende, aus dem Innersten schöpfende Künstlerin, deren Leistungen nur manchmal durch mangelhafte Deutlichkeit der Aussprache beeinträchtigt wurden, in Stuttgart von Rolle zu Rolle wachsen, und sie traf den Stil des kassischen Dramas ebenso sicher wie den des modernen. Von den Naiven, die damals neben Fräulein Brand wirkten, sei nur die zwar noch unfertige, aber rassige Antonie Tetzlaff erwähnt. Als Soubrette trat 1887 für Frau Junkermann die muntere, auch in der Operette verwendbare Cäcilie Barteldes ein, die 1891 Gustava

Horn ablöste. Im gleichen Jahre wurde Frau Stefan durch die sympathische Charlotte Boch vom Karlsruher Hoftheater ersetzt, der hauptsächlich Salonrollen zufielen.

Werther gab endlich dem Stuttgarter Publikum Gelegenheit, mit der gefeiertsten deutschen Tragödin, Charlotte Wolter, Bekanntschaft zu schließen. Sie trat im Frühjahr 1885 viermal auf, und man bedauerte nur, daß sie ihre seltene Kunst in lauter Dramen von zweifelhaftem Wert aufwandte, statt auch aus der Galerie ihrer berühmten klassischen Gestalten die eine oder andere vorzuführen. Erneute Gastspiele von Friedrich Haase (1886) und Karl Sontag (1887) bewirkten überstürzte Einstudierungen von veralteten Virtuosenstücken, die mit den fremden Künstlern alsbald wieder verschwanden und die einheimischen Schauspieler schwer belästigten. Mehr Gewinn hatte die Kunst von den Darbietungen Possarts (1887 und 1891) und Mitterwurzers, der zwischen 1889 und 1891 sich in den verschiedenartigsten Rollen seines abwechslungsreichen Repertoires bewundern ließ. Von seiner tiefergreifenden Darstellung des Wallenstein am 2. Februar 1889 empfing jedes halbwegs empfängliche Gemüt unauslöschliche Eindrücke. Im Januar 1888 stellte sich der populäre Komiker Felix Schweighofer, der Wiener Rivale des schon erwähnten Girardi, zum ersten Male den Stuttgartern vor. Im Oktober 1890 weihte sie ein Ensemblegastspiel der „Münchener" unter Max Hofpauer in die Mysterien des oberbayerischen Volksstücks ein, das sie in der Folge durch Vermittlung ähnlicher Truppen oft genug zu kosten bekamen.



Luise Dumont als Rhodope in „Gyges und sein Ring".

Bei durchschnittlich vier Vorstellungen, die in der Woche auf das Schauspiel fielen, gestaltete sich das Repertoire unter Werther ebenso abwechslungsreich als unter Wehl, und es gab der Neuheiten und Neueinstudierungen nicht weniger (1887/88 21, bzw. 22). Das lag nun schon einmal in der Tradition des Stuttgarter Instituts und war durch die Theaterverhältnisse der Hauptstadt, die immer noch nur diese eine ständige Bühne besaß, begründet. Und doch zeigte jetzt der Spielplan ein wesentlich verändertes Antlitz. Werther hatte nicht genug literarischen Ehrgeiz, um sich mit undankbaren Experimenten abzuplagen. Er überließ es seinen Kollegen, dramatisches Neuland zu entdecken und gefährliche Uraufführungen zu veranstalten. Er hielt sich an die Autoren und Stücke, die

sich in Wien, Berlin und anderwärts schon erprobt hatten, und sorgte dafür, daß die zugkräftigen Neuheiten rasch nach Stuttgart verpflanzt wurden.

Das klassische Repertoire vernachlässigte Werther durchaus nicht; das dürfte auch kein Intendant dem Stuttgarter Publikum gegenüber wagen, zu dessen besten Eigenschaften der Sinn für die klassische Poesie aller Zeiten und Völker gehört. Er reinigte glücklicherweise wieder die Texte von den Änderungen und Zusätzen, mit denen Wehl sie bedacht hatte. Werther bevorzugte solche Stücke, die ihm Gelegenheit gaben, seine Regiekunst zu zeigen, namentlich Massen zu entfalten und zu bewegen. So war eine seiner ersten Taten die glänzende Inszenierung des Schillerschen Demetrius-Fragments am 21. März 1885. So räumte er Shakespeare eine bevorzugte Stellung im Spielplane ein. Die von ihm geleiteten Aufführungen des „Julius Cäsar" in Heinrich Laubes Einrichtung (1884) und des „Wintermärchens" (1885), das jetzt in Dingelstedts Bearbeitung und mit Flotows Musik gegeben wurde, waren im großen Stil gehalten und fanden begeisterten Beifall. Dann nahm er die Shakespeareschen Königsdramen in Angriff, wobei zwei, „König Richard der Zweite" (2. Juni 1885) und „König Heinrich der Fünfte" (14. Februar 1887), zum ersten Male auf die Stuttgarter Bühne gelangten, erlahmte jedoch mitten im großen Werke und brachte keine Gesamtdarstellung des Historienzyklus zustande. Als Neuheit erschien ferner am 17. Januar 1887 auf den Brettern der unter Wehl nur im Konzertsaale vorgeführte „Manfred" Byrons mit Robert Schumanns Musik, 1889 Calderons „Richter von Zalamea" in A. Wilbrandts Erneuerung und 1890 Kalidasas altindisches Drama „Sakuntala" in Alfred von Wolzogens freier Bearbeitung.

Die hundertsten Geburtstage Ludwig Uhlands, Theodor Körners und Franz Grillparzers gaben Anlaß zu Gedenkvorstellungen mit vorangehenden Festspielen; das zu Uhlands Ehren stammte aus des greisen Friedrich Vischer Feder und zeichnete sich durch Gedankengehalt wie Formschönheit aus. Ein bedeutsames Ereignis war die Erstaufführung von Hebbels gewaltiger Nibelungen-Trilogie am 25. und 27. November 1886. Im Bereiche des höher stilisierten Dramas erwarb sich von lebenden Dichtern Paul Heyse mit seiner „Weisheit Salomos" 1888 besonders starken Beifall, nachdem schon Jahrs zuvor seine volkstümliche Historie „Colberg" freundlich aufgenommen worden war. Von Ernst von Wildenbruch erschienen als Neuheiten 1886 „Die Karolinger" und 1890 „Harold", von Adolf Wilbrandt außer einigen Lustspielen das schwüle altrömische Sittendrama „Arria und Messalina" 1885 bei Gelegenheit des Wolter-Gastspiels. Ein einheimischer Dichter, Eugen Bonhöffer, dramatisierte in seinem „Graf Ulrich von Wirtemberg" (1890) den durch Uhlands Rhapsodien allbekannten Stoff. Werther selbst spendete sein geschickt gemachtes historisches Intrigenstück „Der Kriegsplan" (1887); auch war er gefällig genug, das Lustspiel „Frauenrache" Friedrich Kiedaischs 1889 zur Darstellung zu bringen.

Eine Reihe neuer deutscher Gesellschaftsdramatiker stellte sich in diesem Zeitraume mit ernsten und heiteren Erzeugnissen den Stuttgartern vor, darunter

Ludwig Fulda mit den Lustspielen „Unter vier Augen" und „Die wilde Jagd" sowie dem Schauspiel „Das verlorene Paradies", Richard Voß mit seiner „Alexandra", Felix Philippi mit „Daniela", Hans Olden mit dem „Glücksstifter", Francis Stahl mit „Tilli", Franz Koppel-Ellfeld mit dem Schauspiel „Marguerita" und dem Schwank „Die spanische Wand", Ernst von Wolzogen und William Schumann mit dem Kompagnieschauspiel „Die Kinder der Exzellenz", H. Wittmann und Th. Herzl mit dem Lustspiel „Wilddiebe", Max Bernstein, Karl Müller-Rastatt und andere mit Einaktern. Franz von Schönthan begründete mit Gustav Kadelburg eine neue Lustspielfirma, deren „Goldfische" und „Berühmte Frau" durchschlugen. Oskar Blumenthal lieferte die Lustspiele „Die große Glocke" und „Das zweite Gesicht" und die Schauspiele „Ein Tropfen Gift" und „Der schwarze Schleier", Paul Lindau „Gräfin Lea" und „Die beiden Leonoren", Elise Henle das schon erwähnte Preisstück „Durch die Intendanz", Julius Rosen namentlich ein paar Einakter; G. von Mosers neue Stücke, unter denen „Der Büreaukrat" noch am besten gefiel, reichten nicht an seine früheren heran, und auch die Produktionskraft L'Arronges, von dem nur „Der Weg zum Herzen" hinzukam, war erschöpft. Zahlreiche Lustspiele von Benedix, einzelne von Hackländer, Bauernfeld, Töpfer, Wichert und anderen wurden aus dem älteren Repertoirebestande übernommen.

Werther beeilte sich, die von seinem Vorgänger hintangehaltenen französischen Neuheiten dem Publikum vorzuführen. Eine sehr harmlose eröffnete den Reigen: das ländliche Sittengemälde „Freund Fritz" der Elsäßer Erckmann und Chatrian, von denen 1891 auch noch das Schauspiel „Die Rantzau" gegeben ward. Sardous „Fedora" (eine Glanzrolle der Frank) reihte sich an; außerdem steuerte dieser dramatische Tausendkünstler noch „Cyprienne", „Flattersucht" und „Schwiegermama" zum Spielplane bei. Von Eduard Pailleron erschienen die artigen Lustspiele „Die Welt, in der man sich langweilt" und „Der zündende Funke", von Octave Feuillet „Die verzauberte Prinzessin", von Georges Ohnet der romanhafte „Hüttenbesitzer", von Edmond Gondinet „Ein Pariser", von Augier „Haus Fourchambault". Der famose Schwank „Madame Bonivard" („Les surprises du divorce") von Bisson und Mars erzielte mit der Steinau in der führenden Rolle den stärksten Lacherfolg dieser Epoche. Daneben gelangten Erzeugnisse älterer französischer Bühnenautoren, die auch Wehl berücksichtigt hatte, zur Darstellung. Von Scribe wurden die „Feenhände" als verspätete Neuheit aufgetischt, ebenso von Molière 1890 zum ersten Male „Der Misanthrop" in Werthers Übersetzung, dem sich 1891 aus Anlaß eines Possart-Gastspiels „Der Geizige" in Neueinstudierung und die noch niemals in Stuttgart gespielten „Gelehrten Frauen" anschlossen.

Die moderne spanische Literatur war durch José Echegarays eindrucksvolles Drama „Galeotto" (in Paul Lindaus freier Bearbeitung) vertreten. Freundlich mutete des Ungarn Ludwig Dóczi romantisches Schauspiel „Letzte

Liebe" an, während der Exzentrik-Schwank „Die Bajadere" von Fred Horner die komische Begabung des neuzeitlichen Albion in schlechtem Lichte erscheinen ließ. Das Ibsen-Repertoire wurde nur zaghaft vervollständigt. Auf den „Volksfeind" (16. November 1889) folgte am 2. November 1891 „Nora" (mit der Dumont). Von dem zweiten großen Norweger, Björnson, wurde im gleichen Jahre das feine Lustspiel „Die Neuvermählten" dem Spielplane einverleibt.

Unter den Volks- und Bauernstücken, die damals auf der Stuttgarter Bühne auftauchten, war nach Anzengrubers „G'wissenswurm" (1888) Franz Nissels „Zauberin am Steine" (1891) das bedeutendste. Emma Vely versuchte mit ihrem „Gnadenlöhner" (1888) in demselben Fahrwasser zu segeln, nachdem sie schon Jahrs zuvor mit der dramatisierten Novelle „Josa Dario" zu Wort gekommen war. 1890 traten Ludwig Ganghofer und Marco Brociner mit einer ähnlichen romanhaften Arbeit, der „Hochzeit von Valeni", auf den Plan. Karl Morres Volksstück „'s Nullerl" wurde 1888 durch Felix Schweighofers Kunst zu vorübergehendem Bühnenleben erweckt.

Im Gebiet der von der Operette totgeschlagenen Gesangsposse gab es unter Werther und Kiedaisch nur wenige und wertlose, zum Teil anderwärts schon abgetane Neuheiten: „Die Maschinenbauer" von A. Weirauch, „Ein Blitzmädel" von Karl Costa, „Auf eigenen Füßen" von E. Pohl und H. Wilken, „Der Mann im Monde" von E. Jacobson, „Unser Doktor" von Leon Treptow und L. Herrmann, die mehr nach L'Arrongeschem Muster arbeiteten. Dazu kam noch das nicht eben geistreiche Pariser Vaudeville „Die Hochzeit des Reservisten" von Duru und Chivot. Auch einige neue Weihnachtsmärchen gingen in Szene: G. Räders „Aladin oder Die Wunderlampe", Wilhelm Anthonys „Goldelse oder Kleindäumling", Görners „Sneewitchen" und desselben „Rattenfänger von Hameln".

Siebentes Kapitel.

Das Hoftheater König Wilhelms II. unter Baron zu Putlitz' Leitung (seit 1892).

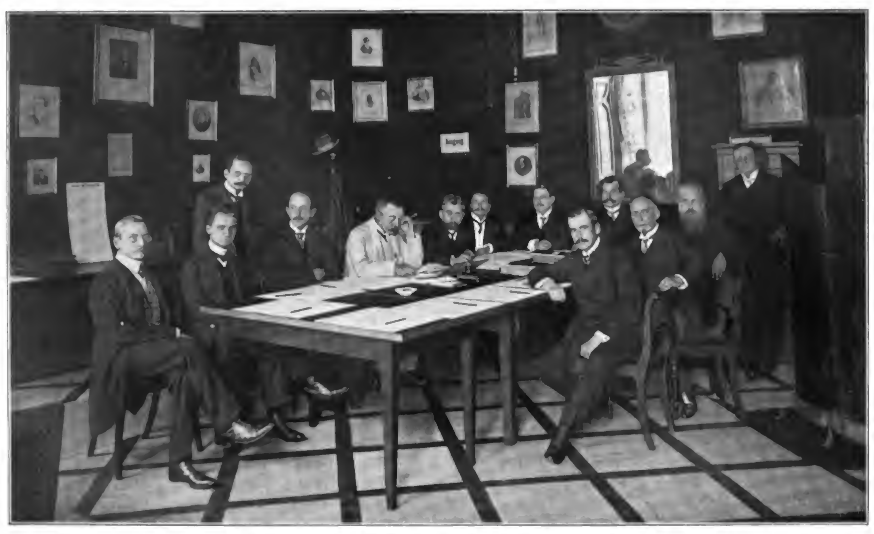
König Wilhelm II., der am 6. Oktober 1891 den Thron bestieg, griff auf die unter der Regierung seines Vorgängers verlassene Übung zurück, einen Kavalier an die Spitze des Instituts zu stellen. Gewiß ist dies die für ein Hoftheater zweckmäßigste Organisation, sobald nur der Erkorene mit persönlichem Verständnis für das Bühnenwesen eine glückliche Hand in der Auswahl der mit ihm zusammenwirkenden Fachmänner bekundet. Das Vertrauen des Monarchen wandte sich einem erst 31 jährigen badischen Offizier, Joachim Gans Edlem Herrn zu Putlitz, zu, der am 16. Januar 1892 zunächst auf ein Jahr mit der Führung der Intendanzgeschäfte beauftragt wurde und alsbald sein Amt übernahm. Der neue Bühnenvorstand, der Sohn des beliebten Lust-



König Wilhelm II. von Württemberg.


Hoftheaterintendant Baron zu Putlitz.

spieldichters Barons Gustav zu Putlitz, des verdienstvollen Leiters der Schweriner und Karlsruher Hoftheater, hatte die Vorliebe für die Bretterwelt als väterliches Erbteil überkommen, und sie verstärkte sich durch die mannigfachen künstlerisch-literarischen Beziehungen, die in seinem Elternhause gepflegt wurden. Als er 1888 vom badischen ersten Leibgrenadierregiment in Karlsruhe auf die Kriegsakademie nach Berlin kam, wurde hier, im Mittelpunkt der emporstrebenden deutschen Schaubühne, die bisherige Liebhaberei zur ernsten Beschäftigung mit der dramatischen Kunst. Jetzt genügte es ihm nicht mehr, sich als Arrangeur oder Mitspieler bei Dilettantenvorstellungen zu betätigen, vielmehr bemühte er sich, in das gesamte künstlerische und technische Getriebe des Bühnenwesens einen tieferen Einblick zu gewinnen, und hiefür war Adolf L'Arronges Deutsches Theater, an dessen Proben er teilnehmen durfte, eine ganz vortreffliche Schule. So trat Baron zu Putlitz sein neues Amt keineswegs unvorbereitet an. Dennoch erregte seine Jugend und mehr noch die Jugend seiner Erfahrungen da und dort Bedenken, die er jedoch durch energisches Zugreifen und offenkundige Erfolge rasch zerstrente. Er zeigte nicht nur ein lebhaftes Verständnis und ein warmes Herz für das Bühnenwesen wie für den Schauspielerstand, sondern auch den für seinen Beruf unentbehrlichen praktischen Blick, der ihn zwischen den Forderungen der Kunst und den Bedürfnissen des Publikums eine geschickte Mitte finden ließ. So ernannte ihn der König bereits am 24. Februar 1893 zum wirklichen Hoftheaterintendanten. Gleichzeitig wurde das Verhältnis der Intendanz zur Hofdomänenkammer in einer Weise neu geregelt, durch die Baron zu Putlitz größere Bewegungsfreiheit als irgend einer seiner Vorgänger erhielt. Das Hoftheater und das gesamte dazu gehörige ständige und nichtständige Kunst-, Verwaltungs- und untere Dienstpersonal wurde der oberen Leitung und Aufsicht des Vorstandes der Kgl. Hoftheaterintendanz unterstellt, der selbst unmittelbar unter dem König stand und nur diesem für seine Amtsführung verantwortlich sein sollte. Die Mitwirkung der Hofkammer beschränkte sich auf finanzielle Fragen, namentlich auf die Aufstellung der Etats und auf die Zivilliste dauernd belastende Anstellungen, d. h. solche mit Pensionsrecht. Außerdem blieb sie die juristische Beraterin der



Regiesitzung im Herbst 1908.

Personen (von links nach rechts): Prof. v. Stockmayer, Vorstand der Hofbibliothek, Hofkapellmeister Drach, Hofkapellmeister Band, Hofkapellmeister Prof. Max Schillings, Hoftheaterintendant Baron zu Putlitz, Kanzleichef Hofrat Mattes, Hofballettmeister Scharf, Oberregisseur der Oper Kammersänger Gerhäuser, Regisseur des Schauspiels und Dramaturg Stephany, Maschineriedirektor Groß, Oberregisseur des Schauspiels Hofrat Meery, Hoftheatermaler Hofrat Plappert, Hofschauspieler Regisseur Frank.

Intendanz. Die Bestimmungen vom 24. Februar 1893 über die dienstliche Stellung des Intendanten und sein Verhältnis zur Hofkammer erhielten am 4. März 1904 durch Allerhöchste Genehmigung eine zwischen beiden Behörden vereinbarte neue Fassung, die den Befugnissen des Intendanten keinerlei Abbruch tat.

Mit der selbständigen Organisation des Instituts war eine sichere Grundlage für seine gedeihliche Fortentwicklung gegeben. Es wäre verfrüht, über eine Epoche, die nicht abgeschlossen ist und sich darum in ihren Wirkungen noch nicht völlig überschauen läßt, ein endgültiges Urteil fällen zu wollen. Aber der Eindruck außerordentlicher Regsamkeit und gesteigerter Leistungsfähigkeit drängt sich dem Beobachter ohne weiteres auf. Die Errungenschaften der Ära Werther wurden festgehalten, und die Stuttgarter Bühne fuhr fort, allen Forderungen der Gegenwart zu genügen. Dazu gesellte sich bei Baron Putlitz der Drang nach selbständigen Taten, der seinen Vorgänger nicht eben sonderlich gepeinigt hatte. Er suchte seinen Repertoiren auch durch Stücke Reiz zu verleihen, die sich nicht schon in Berlin oder anderwärts bewährt hatten. Er erreichte es, daß Berühmtheiten die erste Aufführung neuer Werke seiner Bühne anvertrauten, und ebenso ließ er es sich angelegen sein, Neulingen den



Dr. Aloys Obrist.



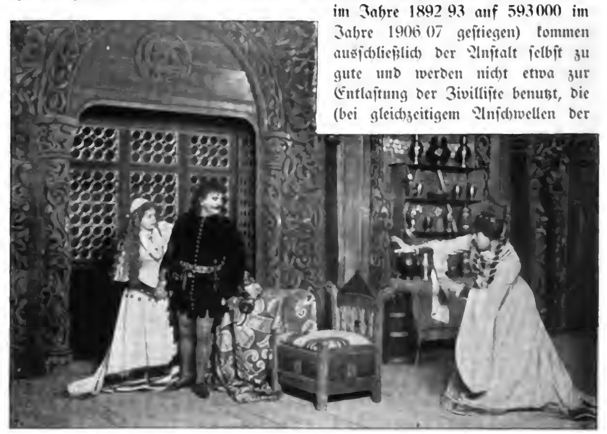
Karl Pohlig.



Dramaturg Dr. Adolf Gerstmann.

Weg zu den weltbedeutenden Brettern zu ebnen. So bekam das Stuttgarter Hoftheater ein literarisches Gepräge, das auswärts bemerkt, besprochen, anerkannt wurde. Und ehrenvolle Gesamtgastspiele der beiden Kunstkörper belehrten das Publikum fremder Städte darüber, daß die Stuttgarter Anstalt im deutschen Bühnenleben etwas zu bedeuten habe.

Der Aufschwung des Instituts war aber nur durch die belebende und fördernde Teilnahme, die der Hof seiner Entwicklung entgegenbrachte, möglich geworden. König Wilhelm II. scheut keine Kosten, um eine würdige Kunstübung zu ermöglichen. Die stark vermehrten Einnahmen (sie sind von 370000 Mark im Jahre 1892/93 auf 593000 im Jahre 1906/07 gestiegen) kommen ausschließlich der Anstalt selbst zu gute und werden nicht etwa zur Entlastung der Zivilliste benutzt, die (bei gleichzeitigem Anschwellen der



Szenenbild aus der Oper „Das Fest auf Solhaug“.

Personen (von links nach rechts): Elisa Wiborg (Signe), Nikolaus Rothmühl (Gudmund Alfson), Johanna Schönberger (Margit).

Ausgaben von 748000 auf 997000 Mark) vielmehr nach wie vor jedes Jahr ein Sechstel bis ein Fünftel ihres Betrags (zwischen 345000 und 415000 Mark, im Brandjahre 1901/02 sogar 616000 und im folgenden 493000 einschließlich 50000 Beitrag zum Bau des Interimtheaters) zur Unterhaltung des Theaters beisteuern muß. Der König ist ein regelmäßiger Besucher der Vorstellungen, und Königin Charlotte, die der modernen dramatischen Literatur lebhafte Aufmerksamkeit schenkt, teilt die Neigung ihres hohen Gemahls. Einen besonderen Ruhmestitel hat sich der Monarch dadurch erworben, daß er sein Hoftheater unabhängig von kleinlichen Rücksichten und Vorurteilen in durchaus liberalem Geiste leiten läßt. Es gibt


Ludwig Kaser.


Otto Miethke.


Harry Alsen.

kaum irgend ein soziales Problem, das hier nicht freimütig erörtert werden darf, und keinem Dichter bleiben darum, weil er modern empfindet oder sich modern gebärdet, die Pforten dieses Kunsttempels verschlossen. In Stuttgart ist man in der angenehmen Lage, über die fortgesetzten Miß- und Übergriffe deutscher Theaterzensur wie über eine völlig fremde Sache lächeln zu können, und die Intendanz ist in keine andere Schranken gebannt, als in die des guten Geschmacks und Anstands.

So glückte es auch, die schon durch Werther aufgerüttelte Theaterlust der Stuttgarter wesentlich zu steigern. Nicht als ob das schwerblütige schwäbische Publikum nun plötzlich stark erregbar und leicht entzündbar geworden wäre. Aber die gebildeten Kreise gewannen doch wieder lebhaftere Fühlung mit der Schaubühne. Und ihre Vermittlung trug nicht wenig dazu bei, daß die Schwaben aus ihrer geistigen Isolierung herauszutreten begannen und der lange Zeit schroff abgelehnten modernen Kunst Beachtung schenkten. Ein deutliches Merkmal des Umschwungs war der Zudrang zu den Erstaufführungen im Gegensatz zur früheren Teilnahmlosigkeit. Volle Häuser gehörten jetzt überhaupt zur Tagesordnung, und auch die Konkurrenz von Privatbühnen konnte den guten Besuch der Vorstellungen im Hof-


Hermann Trotz.


Oskar Hofmeister.



Alfred Gerasch als Don Cesar in der „Braut von Messina“.

theater nicht wesentlich beeinträchtigen. Die Kritik unterstützte im allgemeinen verständnisvoll die Bestrebungen der Intendanz, wenngleich es mitunter von auswärts zugezogenen Berichterstattern die den Stuttgarter Verhältnissen nicht angemessene scharfe Berliner Tonart anzuschlagen gefiel.

Vom rein idealen Standpunkt aus mag man es bedauerlich finden, daß auch jetzt nicht der Spielplan einheitlicher gestaltet und mit dem bunten Gemisch jeglicher Kunstgattungen, das beim Stuttgarter Hoftheater stets üblich war, entschiedener gebrochen worden ist. Wahrscheinlich hat die Intendanz selbst dies nicht minder schmerzlich empfunden. Aber auch eine Hofbühne darf eben von den Pfaden einer Geschäftsbühne nicht allzuweit abweichen, wenn nicht der Zuschuß aus der fürstlichen Schatulle ins Uferlose anschwellen soll, und ist daher von den Wünschen des großen Publikums keineswegs unabhängig. Ästhetisch wertlose Zug- und Kassenstücke (wie die beliebte „Reise um die Erde in 80 Tagen“) müssen erst die Mittel liefern, um reineren Geschmacksrichtungen dienen und Ehrenpflichten erfüllen zu können.

Jedenfalls nahmen Operetten, Pantomimen, Ausstattungsstücke, Possen und Schwänke in den letzten anderthalb Jahrzehnten keinen so breiten Raum ein, daß die ernsthaften Kunstbestrebungen darunter notgelitten hätten. Auf dem Gebiete des Schauspiels wie der Oper ist vielmehr eine ungemein rege Tätigkeit entfaltet worden. Die gesamte dramatische Literatur der Gegenwart wurde in Auswahl dem Publikum vorgeführt, und fast alle namhaften Bühnenschriftsteller kamen wenigstens mit einzelnen Werken zu Wort. Paul Lindau, Richard Voß, Hermann Sudermann, Gerhart Hauptmann, Ludwig Fulda, Max



Egmont Richter als Wilhelm Tell.


August Ellmenreich.

Halbe, Otto Erich Hartleben, Arthur Schnitzler, Max Dreyer — sie alle und viele andere gewannen enge Fühlung mit der Stuttgarter Kunstanstalt. Diese eilte mit der Aufführung von Voß' „Malaria" und „Armer Maria", Sudermanns „Drei Reiherfedern" und „Lichtbändern", von Stücken Adolf L'Arronges, Felix Philippis und anderer den übrigen Bühnen voraus. Manchem Dichter, wie Hermann Katsch mit seiner „Kollegin", ebnete Baron zu Putlitz den Weg zu den Brettern. Namentlich durften die einheimischen, die schwäbischen Autoren der tatkräftigen Förderung sicher sein, sobald ihre Arbeiten auch nur in bescheidenem Maße von Talent zeugten. Obschon nach dieser Richtung des Guten eher zu viel geschah, obschon von den zahlreichen Uraufführungen, die Jahr für Jahr veranstaltet wurden, die meisten reine Lokalereignisse blieben und von diesen Neuheiten kaum eine für den Spielplan einen dauernden Gewinn bedeutete, so blieb darum die frischfröhliche Initiative dennoch verdienstvoll. Ein Übermaß von literarischer Regsamkeit steht ja einer Bühnenleitung unter allen Umständen besser an als ein Untermaß. Schließlich schneiden andere Theater mit ihren Uraufführungen auch nicht besser ab; sie alle können eben, gleich dem Stuttgarter, nichts anderes als den Durchschnitt der augenblicklichen dramatischen Leistungsfähigkeit zeigen. Und wenn die auf deutschem Boden gewachsenen Sondererzeugnisse nicht immer schmackhaft waren, so befanden sich unter den aus der Fremde eingeführten desto schönere Gaben. Kaum ein anderes deutsches Theater, sicher aber kein Hoftheater, hat sich der jüngsten emporstrebenden Weltliteratur, der nordischen, so liebevoll angenommen wie das Stuttgarter. Fast alle Dramen Henrik Ibsens gingen der Reihe nach in Szene, im Mai 1897 wurde eine Auswahl seiner Werke zyklisch dargeboten, und hier bekam man des Meisters Epilog „Wenn wir Toten erwachen" zuerst in deutscher Sprache zu hören. Zwischen dem Institut und Ibsens nicht minder berühmtem Landsmann Björnstjerne Björnson knüpften sich noch festere Bande, durch


Hugo Jessen.



Leseprobe von Mitgliedern des Schauspiels (Juli 1908).

Personen (von links nach rechts): Waldemar Franke, Hermann Blank, Elsa Feldhofen, Karl Blankenstein, Regisseur Viktor Stephany, Georg Ottmay, Amalie Schurich, Reinhold Tenhäff, Anna Eichholz.

den denkwürdigen Besuch des Dichters in der württembergischen Hauptstadt vom Frühjahr 1901 bekräftigt. Das Stuttgarter Hoftheater war es, das den zweiten Teil des gewaltigen sozialen Dramas „Über die Kraft" tapfer aus dem Schlummer erlöste, in den es die Überängstlichkeit deutscher Polizeitaktik versenkt hatte, und das dann das Gesamtwerk im Rahmen eines Theaterabends wiederholt zur Darstellung brachte; das Stuttgarter Hoftheater war es wiederum, das sich der mehr ehrenvollen als dankbaren Aufgabe unterzog, den Greisenerzeugnissen des großen Norwegers („Laboremus", „Auf Storhove", „Dagland") den kurzen Schein des Bühnenlebens einzuhauchen. Auch zwei reichbegabte Dänen, Holger Drachmann und Gustav Wied, gehören zu den Autoren, von denen auf der Hofbühne Werke zur Uraufführung gelangt sind.

Gertrud Eysoldt als Nastja im „Nachtasyl".

Neben der ausgiebigen Pflege des modernen Dramas gleichzeitig dem klassischen sein Recht widerfahren zu lassen, war das redliche Bestreben der Intendanz, das sich bei der Beschränktheit der zur Verfügung stehenden künstlerischen Kräfte und Mittel nicht ganz leicht verwirklichen ließ. Die für die Mitglieder des württembergischen Goethebunds veranstalteten Sondervorstellungen boten erwünschte Gelegenheit, mancher in Vergessenheit geratenen Perle der Weltliteratur neue Fassung zu verleihen, wobei die Stuttgarter Kunstanstalt, Anregungen empfangend und gebend, mit andern deutschen Bühnen in regem geistigen Austausch stand. Vor allem aber war es mit Fug und Recht Friedrich Schiller, dem der erste Musentempel seiner schwäbischen Heimat eine würdige Stätte bereitete. Bis zum Jubeljahre 1905 wurden seine sämtlichen Dramen in jahrelanger, durch den Theaterbrand gestörter Vorbereitung aufs sorgsamste neu einstudiert, aufs prächtigste und echteste neu inszeniert, und ihre zyklische Vorführung pflegt seitdem den rühmlichen Abschluß jeder Schauspielsaison zu bilden.

Die Zahl der neuen Opern, die unter Baron zu Putlitz dem Spielplane zugeführt worden sind, hat das erste Halbhundert längst überschritten, und ein verhältnismäßig starker Prozentsatz davon vermochte sich dauernd zu behaupten. Mit „Siegfried" wurde der Nibelungenring vollends geschlossen, der seitdem jedes Jahr ein paarmal im Zusammenhang vorgeführt wird, und mit „Tristan und Isolde" der letzte gewaltige Baustein dem Wagner-Repertoire eingefügt.



Emmy Remolt-Jessen als Judith.



Alexandrine Rossi als Elisabeth in „Maria Stuart".

Neben manchen älteren Tonwerken, die es nachzuholen galt, wurden die meisten belangreichen Erzeugnisse der Gegenwart rasch nach Stuttgart verpflanzt. Das Hoftheater war die erste deutsche Kunststätte, an der des greisen Verdi geistreicher „Falstaff“ zur Darstellung gelangte, durch ihre Vermittlung wurde Mascagnis „William Ratcliff“ in Deutschland bekannt, und sie wagte es auch zuerst mit seinen beiden Einaktern „Zanetto“ und „Silvano“; der gefeierte Meister kam wiederholt persönlich in die schwäbische Hauptstadt, wo er auch den Dirigentenstab schwang. Die deutsche Uraufführung von P. V. de la Nux' „Zaira“ trug den Ruhm der Stuttgarter Oper nach Paris. Noch weitere ausländische Schöpfungen kamen hinzu, wie Wilhelm Stenhammars Vertonung des Ibsenschen „Fest auf Solhaug“ oder Umberto Giordanos veristisches „Sibirien“. Über den Ausländern wurden die Deutschen keineswegs


Rosa Steinau.


Martha Künniger.


Olga Doppler.

vernachlässigt. Manches mühsam einstudierte Werk mußte freilich rasch wieder über Bord geworfen werden. Doch befanden sich unter den Nieten auch Treffer, wie der nachhaltige Erfolg von Adolf Vogls 1907 auf die Bretter gebrachtem großzügigen Tondrama „Maja“ beweist.

Wichtig ist beim Theater, was dem Publikum dargeboten wird: wichtiger noch, wie man es ihm darbietet. Baron zu Putlitz hat es von Anfang an verstanden, tüchtige Fachmänner um sich zu sammeln, die ihn in der künstlerischen Leitung des Instituts unterstützten. Des Schauspiels waltete als Oberregisseur zuerst Karl Skraup, dann Hans Meery, dem neuerdings Viktor Stephany zur Seite getreten ist; das Amt des Dramaturgen versah lange Jahre Dr. Adolf Gerstmann. Die Oberregie der Oper führten nacheinander August Harlacher und Dr. Hans Löwenfeld. An die Spitze des Orchesters, das von seiner bewährten Meisterschaft nichts einbüßte, traten auch nach Zumpes nicht leicht zu verschmerzendem Abgang Männer, deren Namen in der musikalischen Welt



Nikolaus Rothmühl.

guten Klang haben: Dr. Aloys Obrist, Karl Pohlig, Erich Band und zuletzt Max Schillings, der Komponist der „Ingwelde". Die Leitung des Balletts fiel nach Brühls Rücktritt Fritz Scharf zu. Es gelang ferner, eine stattliche Anzahl ausgezeichneter Künstler nach Stuttgart zu ziehen und wenigstens einen Teil davon dauernd an das Hoftheater zu fesseln. Dem Schauspiel verlieh geraume Zeit das Zusammenwirken von drei starken weiblichen Individualitäten, Eleonore Wahlmann, Luise Dumont und Gertrud Eysoldt, besondern Glanz. Aber auch unter ihren Nachfolgerinnen, von denen Alexandrine Rossi, Emmy Remolt-Jessen, Martha Künniger am festesten Fuß gefaßt haben, befanden sich vorzügliche Kräfte. Von Schauspielern, die neu angeworben wurden, und von denen mehrere jetzt noch erste Stellungen innehaben, seien wenigstens die Charakterspieler Leo Connard, Walther Schmidt-Häßler und Oskar Hofmeister, der Held Egmont Richter, der jugendliche Liebhaber Alfred Gerasch, die Bonvivants Wilhelm von Horar, Hugo Jessen und Viktor Stephany, der muntere Liebhaber Harry Alsen, die Komiker Edmund Frank und Otto Miethke namhaft gemacht. Unter den zu Anfang der neuen Ära für die Oper Verpflichteten befanden sich die jugendlich dramatische Sängerin Elisa Wiborg und die Soubrette Anna Sutter, die es beide zu hervorragender Bedeutung im Ensemble gebracht haben. Dazu gesellte sich die Altistin Johanna Schönberger. Stärker war der Verbrauch an hochdramatischen und Koloratur-Sängerinnen. Jenes Fach würdig zu besetzen, glückte erst in jüngster Zeit durch das Engagement von Katharina Senger-Bettaque. Der Ziergesang war zeitweise durch treffliche Künstlerinnen vertreten: Emma Telekn, Anna



Oskar Bolz als Herodes in „Salome".



Peter Müller.



Wilhelm Fricke.



Emil Holm.

Reinisch, Auguste Bopp-Glaser usw. Heldentenore wie Nikolaus Rothmühl und Oskar Bolz, Baritonisten wie Rudolf Pröll, Karl Sommer, Wilhelm Fricke, Julius Neudörffer, Hermann Weil kamen und gingen oder blieben. Als erster Baß trat Pockhs Nachfolger Emil Holm, als Tenorbuffo Felix Decken in ein bleibendes Verhältnis zur Stuttgarter Bühne. Auch mancher Rekrut, der nachher auswärts zu Ansehen gelangt ist, dankte dem Institut seine erste Ausbildung, so der Wiener Hofschauspieler Otto Treßler, der Dresdener Hofopernsänger August Kieß. Im allgemeinen legte jedoch die Intendanz mit Recht den Hauptnachdruck nicht sowohl auf einzelne





Felix Decken.



Julius Neudörffer.



Hermann Weil.



Elisa Wiborg als Heilige Elisabeth.



Anna Sutter als Lustige Witwe.

Matadore, die bei der gegenwärtigen Marktlage mit allzu großen Opfern erkauft werden müssen, als vielmehr auf ein tüchtig geschultes Ensemble und auf einen vornehmen Gesamtcharakter der Vorstellungen. In dieser Hinsicht haben namentlich die stilvollen und abgerundeten Darbietungen der Stuttgarter Oper auch auswärts lebhafte Anerkennung gefunden.

Auch mancherlei außerordentliche Mittel wurden aufgeboten, um möglichst weite Zuschauerkreise an das Theater zu fesseln: zyklische Vorführungen von Werken berühmter Dichter und Komponisten, Festvorstellungen und Gedenkfeiern, Gastspiele aller Art. Die letzteren häuften sich nach dem ziffernmäßigen Ausweis in fast bedenklicher Weise. Sie hatten indessen nicht bloß den Zweck, das Publikum mit gefeierten Schauspielern und Schauspielerinnen, Sternen am Sangeshimmel, zumal hervorragenden Wagnerinterpreten, und Tanzkünstlerinnen bekannt zu machen, sondern es galt auch, mit Hilfe auswärtiger Kräfte Repertoirestörungen möglichst zu vermeiden. Früher waren Änderungen viel häufiger gewesen, ja es war nicht selten vorgekommen, daß infolge von Unpäßlichkeiten im Personal an Stelle einer Oper ein beliebiges Schau- oder Lustspiel eingeworfen wurde. Jetzt bemühte man sich, die angekündigten Vorstellungen aufrecht zu erhalten, und mußte dazu namentlich die Sänger und Sängerinnen der süddeutschen Nachbaranstalten oft in Anspruch nehmen, die ihrerseits auch wieder Anlehen beim Stuttgarter Kunstkörper machten. Nicht selten gewährten die Hofbühnen fremdländischen Größen mit ihren Truppen Aufnahme, so Eleonora Duse und Ermete Novelli, am häufigsten französischen Gesellschaften, wie der von Gabrielle Réjane, vom älteren Coquelin, von Jane Hading, Suzanne Desprès usw. Namentlich gegen Schluß der Saison wurden auch wandernde deutsche Schauspieltruppen, Operettenensembles, oberbayerische Bauerndarsteller zu Gast gebeten. Dem demokratischen Zuge der Zeit folgend, machte die Intendanz theatralische Genüsse auch den weniger bemittelten Schichten der Bevölkerung zugänglich. Abend- und sonntägliche Nachmittags-Vorstellungen wurden bei ermäßigten und halben Eintrittspreisen, schließlich zu ganz billigen Einheitspreisen veranstaltet. Auch auf die literarischen Feinschmecker nahm man Rücksicht. Den Mitgliedern des Württembergischen Goethebundes wurden seit der Saison 1900/01 im Wilhelmatheater jeden Winter einige Sonderaufführungen dargeboten, zu denen vorzugsweise literarische Ausgrabungen und für die breite Öffentlichkeit weniger geeignete moderne Stücke ausgewählt wurden.

Diese vielfältigen Anforderungen konnten nur durch starke Anspannung aller vorhandenen Kräfte und gewaltige Steigerung der Arbeitsleistungen bewältigt werden. Zumal seitdem infolge der Wiedereröffnung des Wilhelmatheaters ein Doppelbetrieb eingeführt worden war. Der reizende kleine Musentempel in der Vorstadt Cannstatt hatte jahrzehntelang brach gelegen. Nun wurde durch den Geheimen Hofrat Leo Vetter eine Privatgesellschaft ins Leben gerufen, die das Haus mit Königlicher Erlaubnis durch den Architekten Freiherrn Schilling von Cannstatt umbauen und modern einrichten ließ.


Johanna Schönberger.

Am 25. Mai 1900 fand die feierliche Einweihung statt. Während in den drei Monaten Juni, Juli und August das mit einem schönen Park verbundene Wilhelmatheater jener Gesellschaft zur Verfügung steht, die es als Sommeretablissement in Pacht gibt und auf der Bühne die leichtere Gattung, hauptsächlich die Operette, pflegen läßt, bestreitet im Winter die Hoftheaterintendanz mit ihrem eigenen Personal die dortigen Vorstellungen. In der ersten Saison 1900/01 wurde wöchentlich dreimal auf der neuen Bühne gespielt und für sie ein eigenes hochinteressantes Repertoire geschaffen, das hauptsächlich aus modernen Dramen bestand. Da der kleine Raum bei guter Akustik ein flottes Tempo und eine natürliche Sprech- und Darstellungsweise sehr begünstigt und die engste Fühlung zwischen Künstlern und Zuschauern gestattet, so kamen ganz ausgezeichnete Aufführungen von feinster Wirkung zustande. Das Publikum wußte jedoch diese reizvolle Kunstdarbietung nicht gebührend zu schätzen, und das allerdings vom Mittelpunkt der Stadt allzuweit entfernt gelegene Haus wollte sich nicht füllen. Die Rücksicht auf die Abonnenten des Haupttheaters nötigte die Intendanz, die Neuheiten der Wilhelmabühne künftig auch jenen vorzusetzen; sobald aber dieselben Stücke an beiden Stätten gesehen werden konnten, fiel vollends der Antrieb weg, das Vorstadttheater zu besuchen. Überdies wäre das Schauspielpersonal ohne beträchtliche Verstärkung auf die Dauer solchen Anstrengungen nicht gewachsen gewesen. Darum beschränkte man sich in der Folge auf zwei wöchentliche Vorstellungen in Cannstatt. Im Spieljahr 1900/01 hatte das Hoftheaterpersonal insgesamt 416 Vorstellungen (gegen 307 im Vorjahr) geleistet, wovon 109 auf das Wilhelmatheater entfielen. In späteren Jahren beliefen sich die dort veranstalteten


Katharina Senger-Bettaque als Maja.

Aufführungen nur noch auf ungefähr 80, wovon einen Teil zu Gast gebetene fremde Gesellschaften bestritten. Jedenfalls mußte der Intendanz die durch das zweite Haus ermöglichte Betriebserweiterung und bessere Ausnutzung des Kunstkörpers willkommen sein. Und sein Dasein erwies sich erst recht als ein Glücksfall, nachdem das Stuttgarter Gebäude ein Raub der Flammen geworden war.

In der Nacht vom 19. auf den 20. Januar 1902 fiel das altehrwürdige Lusthaustheater am Schloßplatz, das anderthalb Jahrhunderte seine Bestimmung erfüllt und die denkbar größten künstlerischen Wandlungen, von der Jommellischen Oper bis zum Nachwagnerschen Tondrama, vom französischen Komödienspiel bis zu den Kundgebungen des modernen Naturalismus, erlebt hatte, dem verheerenden Elemente zum Opfer. Sonntag Abend nach zehn Uhr waren die letzten Töne der Meistersinger verklungen, gleich nach Mitternacht brach auf unaufgeklärte Weise im Nordgiebel unter dem Dache ein Brand aus, der, mit rasender Geschwindigkeit um sich greifend, binnen fünf Minuten den Bühnenraum in ein Flammenmeer verwandelte und in wenigen Stunden das Gebäude von Grund aus zerstörte. Ein unersetzlicher Verlust an Dekorationen, Requisiten, Materialien aller Art, insbesondere an kostbaren Kostümen, war zu beklagen. Und mitten in der Spielzeit sah sich die Theaterleitung plötzlich vor ein fast unentwirrbares Chaos gestellt. Der König faßte sofort den hochherzigen Entschluß, alle Verträge, zu deren Kündigung ihn die Katastrophe berechtigt hätte, aufrecht zu erhalten. Es mußte also, um nicht die Ansprüche an die Königliche Zivilliste ins Ungemessene zu steigern, zugleich aber auch, um nicht die Fühlung mit dem Publikum zu verlieren, weiter gespielt werden um jeden Preis. Auf die Wilhelmabühne wurden nunmehr selbst klassische Stücke und größere Opern, wie „Margarethe" und „Der Freischütz", verpflanzt, und so ließ sich ein gemischtes Repertoire aufrecht erhalten. Mit dem nicht beschäftigten Teile des Personals veranstaltete man dann und wann Vorstellungen in den größeren Städten des Landes. Und als am 1. Juni das Wilhelmatheater dem Sommerpächter kontraktmäßig überlassen werden mußte, traten das Schauspiel und namentlich die Oper ehrenvolle Künstlerfahrten durch Deutschland an, deren Endziel die Reichshauptstadt war.



Das Wilhelmatheater 1900.

Die unmittelbar nach der Brandnacht gepflogenen Beratungen führten zu dem Beschluß, zunächst möglichst rasch ein provisorisches Gebäude zu erstellen. Im Laufe des Sommers 1902 wurde das unweit von der Trümmerstätte gelegene Interimtheater nach den Plänen des Oberbaurats Weigle um die Summe

von 700000 Mark errichtet und am 12. Oktober 1902 mit dem „Tannhäuser“ eröffnet. Der Vorteil, daß nun der volle Betrieb in Stuttgart selbst ohne nennenswerte Beschränkung des Spielplans wieder aufgenommen werden konnte, war nicht zu unterschätzen. Auch machte das mit zwei Rängen versehene und etwa 1140 Plätze enthaltende, in gemäßigtem Jugendstil ausgeschmückte Haus einen recht freundlichen Eindruck, zumal solange der Schimmer blinkender Neuheit darüber lag. Indessen stellte sich bald heraus, daß es auf die Dauer nicht alle Wünsche befriedigte. Der Zuschauerraum ist für die Sonn- und Festtagsvorstellungen und für außerordentliche Darbietungen vielfach zu beschränkt, wodurch wiederum die finanzielle Ausnutzung von zugkräftigen Neuheiten oder Gastspielen gehindert wird, und die Bühnenverhältnisse erweisen sich für anspruchsvolle Opern, wie den Nibelungen-Ring, oder große klassische Dramen zu eng, um der Inszenierungskunst die nötige Bewegungsfreiheit zu gestatten und Massenauftritte zur richtigen Geltung zu bringen. Mit um so froherer Erwartung erfüllt die Aussicht, daß dieser provisorische Zustand in nicht allzuferner Zeit überwunden wird. Der Bau zweier zentral und unmittelbar nebeneinander gelegener Hofbühnen in Alt-Stuttgart ist gewährleistet, auf denen jegliche Kunstgattung würdige Pflege finden kann. So darf man sich der begründeten Hoffnung hingeben, daß das Stuttgarter Hoftheater, das bisher nicht nur für das einheimische Kunstleben die höchste Bedeutung gehabt, sondern zugleich im deutschen Theaterleben einen ruhmvollen Platz behauptet hat, auch in Zukunft seine Ehrenpflichten erfüllen und einer neuen Blüte entgegengehen wird.



Das Interimtheater.

Quellen und Literatur.

I. Allgemeines.

1. Akten und Handschriften.

Die Akten des Kgl. Württ. Geh. Haus- und Staatsarchivs: Abteilungen Oberhofmarschallamt, Hofsachen, Kabinett, Geheimerat, Regimentssachen, Dienerbücher, Karlsschule; die 1902 aus der Kgl. Hoftheaterregistratur ausgeschiedenen Akten. — Die Rentkammerprotokolle im Kgl. Württ. Finanzarchiv sowie weitere Akten daselbst über die älteren Finanzverhältnisse des Theaters. — Akten der Kgl. Hofdomänenkammer. — Joh. Georg Hartmann, Kurze fragmentarische Geschichte des wirt. Hoftheaters von Herzog Carls Regierung an bis auf die gegenwärtige Zeit. 1799/1800: Manuskript auf der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart.

2. Drucke.

Josef Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe (2 Bände, Stuttgart 1890/91): eine zwar auf archivalischen Quellen beruhende, aber höchst flüchtige und unzuverlässige Arbeit. — Beschreibung des Stadtdirektionsbezirks Stuttgart, herausgegeben von dem Kgl. Statistisch-topographischen Bureau (Stuttgart 1856) S. 410 bis 427): wertvoller, auf sorgsamen Studien beruhender Abriß von Rudolf Moser (dazu desselben handschriftliche Kollektaneen im Kgl. Statistischen Landesamt zu Stuttgart). — C. A. von Schraishuon, Das Kgl. Hoftheater in Stuttgart von 1811 bis zur neueren Zeit (Stuttgart 1878, 2. Auflage, mit Nachtrag bis 1878, ebenda 1879): insofern auf persönlichen Erfahrungen beruhend, nicht ohne Wert. — Adolf Palm, Briefe aus der Bretterwelt. Ernstes und Heiteres aus der Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters (Stuttgart 1881): feuilletonistisch-anekdotenhaft, für die älteren Zeiten ohne Bedeutung, aber für die der Könige Wilhelm I. und Karl freilich vorsichtig zu benutzende Hauptquelle. Dagegen: Adolfine Schulze-Fichte, Briefe aus der Blätterwelt. Ernstes und Heiteres über die Waschfrau des Stuttgarter Hoftheaters usw. (Kirchheim u. T. 1882): geistlos schulmeisternde Satire. — Otto Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands (Berlin bei Ernst Frensdorff) II. S. 1033—1059: Das Kgl. Hoftheater in Stuttgart (oberflächlich). — Eduard Devrient, Geschichte der Deutschen Schauspielkunst (s. Register unter Stuttgart). — Die württ. Staatshandbücher. — Alte Operntextbücher im Kgl. Staatsarchiv und auf der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart. — Theaterzettel (in der Kgl. Hoftheaterbibliothek seit 1807, aber mit Unterbrechung der nächstfolgenden Jahrgänge, gesammelt). — Zeitungskritiken.

Für die einzelnen Künstler: Die Musiklexika von Mendel, Riemann usw., die Theaterlexika, namentlich Ludwig Eisenbergs Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert (Leipzig 1903), ferner die Allgemeine Deutsche Biographie, Bettelheims Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, die Nekrologe und Gedenkartikel im Schwäbischen Merkur und in andern Stuttgarter Zeitungen. — Für die zahlreichen aus Österreich stammenden Künstler: Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich (60 Teile, Wien 1856—1891). — Über einzelne hervorragende Künstler bibliographische Nachweise bei Wilhelm Heyd, Bibliographie der Württembergischen Geschichte, 2 Bände (Stuttgart 1896). — Lebensabrisse zahlreicher Stuttgarter Bühnenkünstler in den unten erwähnten Veröffentlichungen von Korsinsky, Koffka, Rabert.

Für rechtliche und finanzielle Verhältnisse des Instituts: die amtlich herausgegebenen Verhandlungen der Württ. Kammer der Abgeordneten.

Stuttgarter Publikum: R. Krauß in den Süddeutschen Monatsheften, Februarheft 1905, S. 169—173.

II. Einzelnes.

Zum 1. Kapitel.

Hofkapelle: Gustav Bossert, „Die Hofkantorei unter Herzog Christoph — unter Herzog Ludwig" in den Württ. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte N. F. VII (1898) S. 124 bis 167, IX (1900) S. 253—291 (gründlich wissenschaftlich); H. A. Köstlin, Musik und Musiker in Schwaben in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1885, Nr. 72 und 73.

Hessische Gesandtschaft von 1859: Chr. v. Rommel, Geschichte von Hessen VI (Cassel 1837) S. 104—106.

Schauspielvorstellungen vor dem württ. Hofe bis zum dreißigjährigen Kriege: Crusius, Annales Suevici III, Balthasar Haugs Schwäb. Magazin von 1779 S. 549, J. Hartmann, Chronik der Stadt Stuttgart (Stuttgart 1886).

Frischlins Komödien: D. Fr. Strauß, Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nicodemus Frischlin (Frankfurt a. M. 1856).

Englische Komödianten in Stuttgart und Tübingen: Karl Trautmann in Schnorrs Archiv für Literaturgeschichte XV (1887) S. 211—216; R. Krauß in den Württ. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte N. F. VII (1898) S. 89—100.

Deutsche und französische Komödianten nach dem dreißigjährigen Kriege: R. Krauß, Zur Geschichte des Schauspiels am württ. Hofe bis zum Tode Karl Alexanders in den Württ. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte N. F. XVI (1907) S. 377 bis 411; Karl Trautmann in Schnorrs Archiv für Literaturgeschichte XV (1887) S. 218—221.

Janetzkys „Odomire": Handschrift im Kgl. Staatsarchiv Stuttgart.

Kuhlmannsche Truppe in Stuttgart: Im Exemplar des Stuttgarter „Polyeucte" auf der Kgl. Landesbibliothek daselbst ist die Besetzung des Dramas eingetragen. — Das Manuskript zur Artemisia verwahrt das Kgl. Staatsarchiv in Stuttgart. — Über Kuhlmanns Wanderzüge bis zum Jahre 1799 vgl. Karl Trautmann im Jahrbuch für Münchener Geschichte III (1889) S. 321—330. — Die Aufführung einiger weiteren Dramen, die sich als Handschriften im Kgl. Staatsarchiv zu Stuttgart erhalten haben, durch deutsche Truppen, ist nicht nachweisbar, wiewohl an sich wahrscheinlich. Das eine führt den Titel „Die bestrickte und wieder erquickte Prinzessin oder Das wunderwürdige Glücksrad". Ein anderes, „Glück und Liebstück oder Aurora et Stella", unter dem zweiten Titel auch anderwärts gegeben (Jahrbuch für Münchener Geschichte III S. 301), möchte man zu der Vermählung des Erbprinzen Wilhelm Ludwig mit der Prinzessin Magdalena Sibylla von Hessen im November 1673 in Beziehung setzen. Denn in die Stuttgarter Handschrift ist dieses Jahr eingezeichnet. Jedenfalls wurde aber das Stück nicht bei den großen Heimführungsfeierlichkeiten im Februar 1674 aufgeführt. Ein drittes ist eine Übersetzung von John Drydens bekannter Komödie „The Spanish Friar" (1681) unter dem Titel „Der spanische Mönch und ehrliche Rebell". Der deutsche Bearbeiter Kaspar Spannagel bezeichnet sich auf dem Titelblatt merkwürdigerweise als englichen Künstler — wohl in dankbarer Erinnerung an die englischen Komödianten, die Lehrmeister deutscher Schauspielkunst und Schauspieldichtung.

Französische Schauspieler am bayerischen Hofe: Karl Trautmann im Jahrbuch für Münchener Geschichte II (1888) S. 185—334; ihre Repertoire S. 258 und 265.

Französische Komödianten in Deutschland überhaupt: Jean Jacques Olivier, Les Comédiens Français dans les Cours d'Allemagne au XVIII[e] Siècle. Série 1—4 (Paris 1901 ff.).

Zum 2. Kapitel.

Theater und Musik unter Herzog Karl: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 1. Band (Eßlingen a. N. 1907), S. 481—554 „Das Theater" (von R. Krauß) und S. 555—611 „Die dramatische Musik" (von H. Abert); dazu Ernst Holzer

in den Süddeutschen Monatsheften, 4. Jahrgang (1907), 2. Band S. 279—288 und Albert ebenda 5. Jahrgang (1908), 1. Band S. 548—554 (Albert überschätzt wohl einigermaßen Karl Eugens musikalische Bedeutung). — Die Aufführung der Jommellischen Oper „La Critica" in Stuttgart ist aktenmäßig nicht nachweisbar.

Französische Komödie 1748: W. Fr. Schönhaar, Ausführliche Beschreibung des zu Bayreuth im September 1748 vorgegangenen Hochfürstlichen Beylagers usw. (Stuttgart 1749); Stuttgarter Neues Tagblatt 1906 Nr. 101.

Marianne Pirker: R. Krauß in der „Musik" II (1903) Heft 23 S. 344—355 und in den Württ. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte N. F. XII (1903) S. 257—283; dazu E. Holzer ebenda XIV (1905) S. 234—237.

Beschreibung des Lusthaustheaters: Röders Geographisches Statistisch-Topographisches Lexikon von Schwaben II (Ulm 1792) Sp. 725—727.

Eröffnung des Opernhauses und Vorstellung des „Artaserse": „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Stutgard" in Lessings „Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" (Stuttgart 1750) 3. Stück S. 592—595.

Älteste Theaterkritiken: Stuttgarter Neues Tagblatt 1905 Nr. 74 f.

Schubarts Urteile über das Theaterpersonal: Schubarts Leben und Gesinnungen, 1. Teil (= 1. Band der Gesamtausgabe von 1839) und Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (= 5. Band dieser Ausgabe).

Lolli: Allgemeine Musikalische Zeitung 1799 Sp. 577—584, 609—613, 685 f.

Rosette Dugazon (eigentlich Gourgaud): Jean Jacques Olivier, Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre (Paris 1900) S. 278—290.

Oper unter Boroni: „Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen" 2. Band (Hamburg 1773) S. 76—83.

Zeitalter der Akademie: Heinrich Wagner, Geschichte der Hohen Carls-Schule, 3 Bände (Würzburg 1856/58); ebenda I S. 482/88 Biographien der aus der Akademie hervorgegangenen Künstler. — Übersicht über Personal und Spielplan im Jahre 1783: Theater-Journal für Deutschland, 21. Stück (Gotha 1783) S. 120—132; vgl. auch Theaterkalender auf das Jahr 1798 (Gotha) S. 236—238.

Kleines Theater: Röders Lexikon von Schwaben II Sp. 728.

Schubarts Theaterdirektion: R. Krauß in den Württ. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte N. F. X (1901) S. 252—279.

Zumsteeg: L. Landshoff, Johann Rudolf Zumsteeg (Berlin 1902); J. Hartmann, Schillers Jugendfreunde (Stuttgart und Berlin 1904) S. 263—281.

Ehepaar Gauß: Schwäbische Kronik 1900 Nr. 20, Sonntagsbeilage.

Fr. Haller: Hartmann a. a. O. S. 332 f.

Julie Schubart: R. Krauß in Nord und Süd, Oktoberheft 1900 S. 80—92.

Erstaufführungen der „Räuber": Schwäbische Kronik 1902 Nr. 546 und 1907 Nr. 239, Sonntagsbeilage.

Zum 3. Kapitel.

Hoftheater unter König Friedrich: Schwäbische Kronik 1902 Nr. 100, Sonntagsbeilage. — Korsinsky, Kgl. württ. Hoftheatertaschenbuch auf das Jahr 1816, bez. 1817.

Berichte über das Hoftheater 1794 ff.: Rheinische Musen (= Zeitung für Theater und andere schöne Künste) Band I ff. (1795 ff.)

„Clavigo" in Stuttgart: W. Widmann im Stuttgarter Neuen Tagblatt 1908 Nr. 3.

Mozartaufführungen: derselbe ebenda 1906 Nr. 26 f.

Erstaufführungen von Schillers Dramen: R. Krauß im Euphorion XII (1905) S. 599—627; Erstaufführung des Fiesco: Stuttgarter Neues Tagblatt 1908 Nr. 113.

L. Schubart als Shakespeare-Übersetzer: R. Krauß im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 39. Jahrgang (1903) S. 69—73.

Fr. K. Hiemer: R. Krauß in den Württ. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte N. F. XV (1906) S. 572—598.

Geheimbund der Schauspieler: H. Devrient im Archiv für Theatergeschichte II (1905) S. 95—150.

Iffland und das Hoftheater: R. Krauß in der Frankfurter Zeitung 1902 Nr. 328, 1. Morgenblatt. — Iffland-Gastspiel: Allgemeine Zeitung 1802 Nr. 181, 193, 219; Zeitung für die elegante Welt 1802 Nr. 87, 102; Schwäbische Kronik vom 9. August 1802 S. 341.

Theaterbrand 1802: Schwäbische Kronik 1902 Nr. 427, Sonntagsbeilage.

Umbau des großen Theaters: Morgenblatt für gebildete Stände 1812 Nr. 63/64.

Knecht als Stuttgarter Musikdirektor: Schwäbische Kronik 1902 Nr. 64, Sonntagsbeilage.

Kreutzer als Hofkapellmeister: R. Krauß in der Neuen Musikzeitung 1902 Nr. 7 und 8.

Ehepaar Vohs: Stuttgarter Morgenpost 1907 Nr. 158.

Lembert: Stuttgarter Neues Tagblatt 1908, Nr. 217 f.

Eßlair am Hoftheater: Schwäbische Kronik 1902 Nr. 136, Sonntagsbeilage und Nr. 143.

Elise Bürger-Hahn in Stuttgart: Giefel in der Besonderen Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg 1901 S. 93—95.

Weber in Stuttgart: Max Maria v. Weber, Carl Maria v. Weber I. Band (Leipzig 1864) S. 120—177; R. Krauß in der Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung 1907 Nr. 38.

Stuttgarter Lokalkomponisten: Schwäbische Kronik 1903 Nr. 201, Sonntagsbeilage.

Fr. Knapp: Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1902 Nr. 191.

Goethe-Repertoire: R. Krauß im Goethejahrbuch 1903 S. 231—233.

Stuttgarter Lokaldramatiker: Schwäbische Kronik 1902 Nr. 474, Sonntagsbeilage.

Zum 4. und 5. Kapitel.

Hoftheater unter König Wilhelm I.: F. W. Hackländer, Der Roman meines Lebens (2 Bände, Stuttgart 1878). — L. Korsinsky, Tagebuch des Kgl. Württ. Hoftheaters, Stuttgart 1829, 1832, 1838, 1839, 1841, 1844; derselbe, Erinnerungsblätter für Freunde dramatischer Kunst, Stuttgart 1829; derselbe, Album des Kgl. Württ. Hoftheaters, Stuttgart 1843; derselbe, Blätter aus der Theaterwelt, Stuttgart 1845, 1846; Wilhelm Koffka, Almanach für das Kgl. Hoftheater in Stuttgart auf das Jahr 1846 (diese Veröffentlichungen enthalten viele Künstlerbiographien). — Gustav Schilling, Ästhetische Beleuchtung des Kgl. Hoftheaters zu Stuttgart (Stuttgart 1832); dagegen: August Zoller, Sendschreiben an Herrn Dr. Gustav Schilling (Stuttgart 1832).

Erstaufführungen von Kleists „Kätchen von Heilbronn“: Stuttgarter Neues Tagblatt 1906 Nr. 228.

Erstaufführungen von Uhlands „Ernst, Herzog von Schwaben“: R. Krauß in der Deutschen Revue, Juniheft 1903 S. 374—377.

Wilhelmatheater: Morgenblatt 1840 N. 129 f.

Theaterneubau 1846: Beschreibung des Stadtdirektionsbezirks Stuttgart von 1856 S. 155—159.

Jakob Winter: D. Fr. Strauß, „Der alte Schauspieldirektor“ in seinen Gesammelten Schriften II S. 345—353.

A. Schebest in Stuttgart: A. Schebest, Aus dem Leben einer Künstlerin (Stuttgart 1857) S. 173—182.

Bestand des Schauspielpersonals 1832 und 1835: Morgenblatt 1832 Nr. 258 ff. (W. Menzel) und 1835 Nr. 289 ff. (A. Lewald).

H. Laubes Beziehungen zum Hoftheater: Stuttgarter Neues Tagblatt 1906 Nr. 217. — „Die Karlsschüler" in Stuttgart: ebenda 1906 Nr. 42.

Theaterkritik unter Graf Leutrum: Schwäbische Kronik 1903 Nr. 167.

Einweihung des Theaters 1846: Koffka, Almanach usw. aus dem Jahre 1846 S. 17—23.

Anfänge der Ära Gall: Grenzboten, 6. Jahrgang (1847), I. Semester, I. Band S. 499—504 „Die Stuttgarter Theaterverhältnisse (vom Standpunkt der Intendanz)".

Kronprinz Karl und sein Liebhabertheater: Hackländer, Der Roman meines Lebens II S. 44 ff., 179 ff.

Gutzkows Briefwechsel mit Gall: Schwäbische Kronik 1904 Nr. 144, Sonntagsbeilage.

A. L'Arronge in Stuttgart: Schwäbische Kronik 1908 Nr. 247.

Theaterkritik im Neuen Tagblatt: A. Müller-Palm, Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Neuen Tagblatts (Stuttgart 1893) namentlich S. 25, 26—28.

Zum 6. Kapitel.

Ära Gunzert-Wehl: Feodor Wehl, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung (Hamburg 1886); derselbe, Zeit und Menschen (2 Bände, Altona 1889), namentlich II S. 297 bis 308. — Offenes Sendschreiben an Herrn Feodor Wehl usw., Entgegnung auf sein (erstgenanntes) Buch (Stuttgart 1886 — anonymes Pamphlet eines Dramatikers, der sich zurückgesetzt fühlte). — Georg Köberle, Die Theaterkrisis im neuen deutschen Reiche (Stuttgart 1872) S. 129—153; dagegen Wehl in der Gegenwart 1872 Nr. 21. — August Junkermann, Memoiren eines Hofschauspielers (Stuttgart 1888).

Theaterumbau von 1883: Staatsanzeiger für Württemberg 1883 Nr. 263 und 268 (Beilage).

Auerbachs „Wahrspruch": Die Zeit (Wiener Tageszeitung) 1903 Nr. 119.

Ära Werther-Riedaisch: Th. Ebner in der Gegenwart 1890 Nr. 42 (in Nr. 47 Entgegnung Werthers). — H. Nabert, Das Kgl. Hoftheater zu Stuttgart in seinen Leistungen während der Spielzeit 1890—91 nebst Skizzen der Mitglieder desselben (Stuttgart 1891); derselbe, Rückblick auf die Spielzeit 1891—92 des Kgl. Hoftheaters zu Stuttgart (Stuttgart 1892 — eine Verherrlichung der Ära Riedaisch).

Zum 7. Kapitel.

Ära Putlitz: Adolf Palm, „Das Stuttgarter Hoftheater unter König Wilhelm II." (mit Rückblicken auf die Epoche Gunzert-Wehl und Werther-Riedaisch) im Jahrbuch „Hie gut Württemberg allewege!" (Heilbronn 1898) S. 235—258. — Derselbe in „Über Land und Meer" 1893 Nr. 20 S. 415 f. — R. Krauß in Bühne und Welt I, 2. Halbjahr, S. 865 bis 874. (Die zahlreichen Saison-Überblicke in Zeitungen und Zeitschriften können hier ebensowenig als die Literatur zur Theaterbaufrage einzeln verzeichnet werden.)

Verzeichnis und Nachweis der Abbildungen.

(Die mit * bezeichneten Reproduktionen sind eigens für dieses Werk hergestellt.)

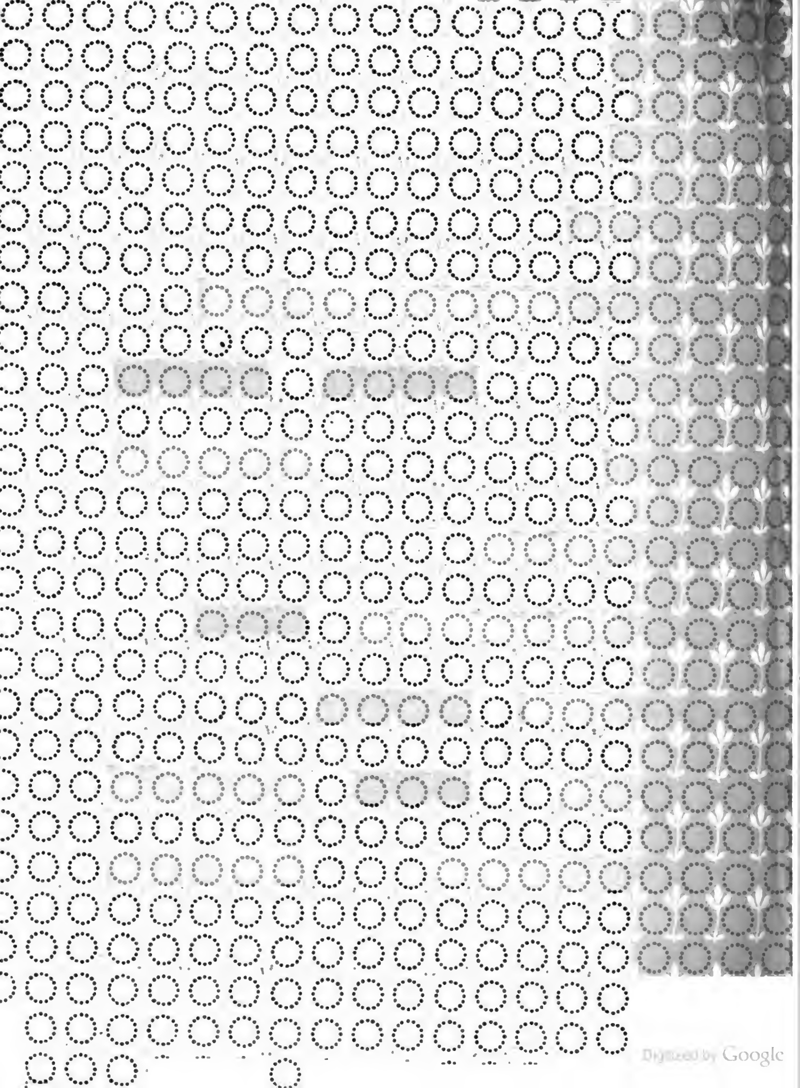
Personenverzeichnis.

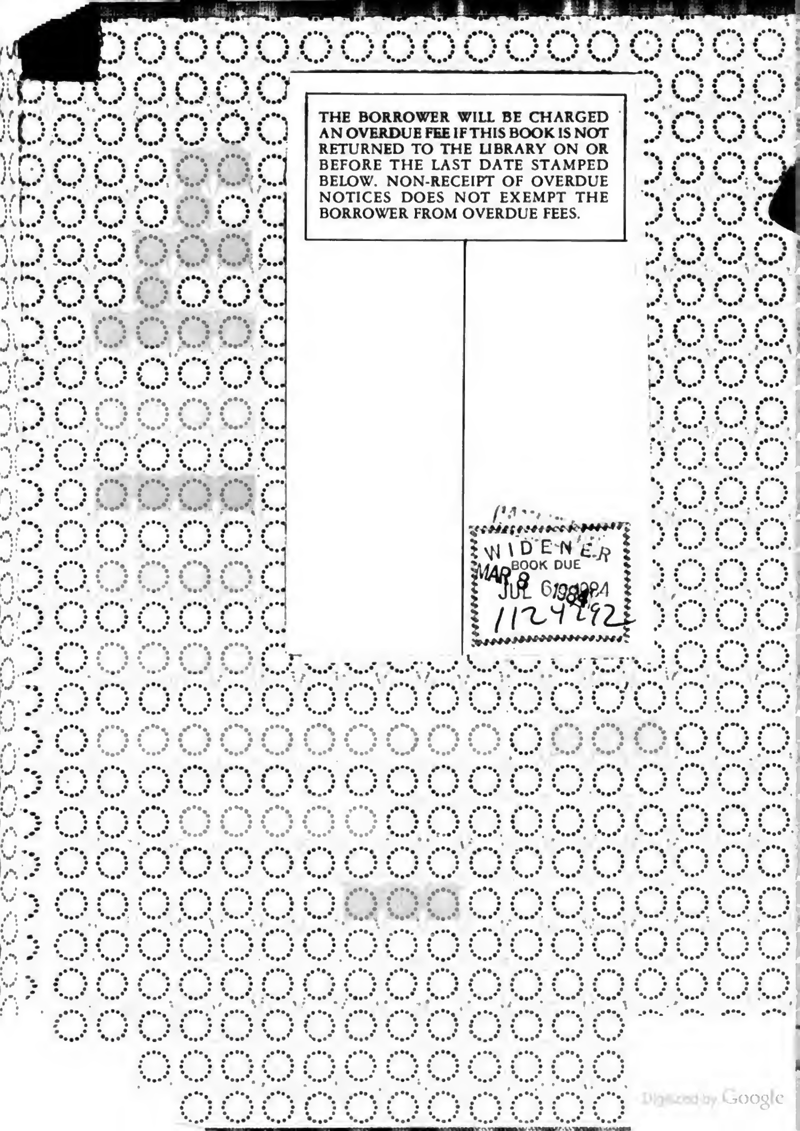
J

L

Berichtigungen.

Seite 89 Zeile 14 von oben ist Clavicinista statt Clavininista zu lesen.
Seite 95 Zeile 17 von unten ist Schikaneder statt Schickaneder zu lesen.
Seite 107 Zeile 18 von oben ist Theaterdirektion statt Theaterdierktion zu lesen.
Seite 109 Zeile 7/6 von unten ist Süßmayer statt Süßmayr zu lesen.
Seite 138 Zeile 8/7 von unten ist Ditters von Dittersdorf statt Dittersdorf zu lesen.
Seite 141 Zeile 11 von unten ist Guglielmi statt Guiglielmi zu lesen.
Seite 147 Zeile 15 von oben ist Sedaine statt Sédaine zu lesen.
Seite 147 Zeile 17 von unten ist Hunnius statt Humius zu lesen.
Seite 184 Zeile 3 von oben ist Aloys Beerhalter statt Christian Beerhalter zu lesen.
Seite 228 Zeile 18 von unten ist 1859 statt 1829 zu lesen.
Seite 269 Zeile 13 von oben ist Edmund Kretschmer statt Eduard Kretschmar zu lesen.





THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.
WIDENER
BOOK DUE
Digitized by Google